# الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية



# الشعرية والحداثة
## بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية

تأليف

الدكتور بشير تاوريريت

الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية

تأليف: الدكتور بشير تاوريريت

الطبعة الأولى: ٢٠٠٨.

عدد النسخ: ١٠٠٠ نسخة.

جميع العمليات الفنية والطباعية تمت في:

دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع



يطلب الكتاب على العنوان التالي

**دار رسلان**

للطباعة والنشر والتوزيع

سوريا - دمشق - جرمانا

هاتف:٥٦٢٧٠٦٠ - تلفاكس: ٥٦٣٢٨٦٠

ص. ب: ٢٥٩ جرمانا

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ربِّ أوزعني أَنْ أشكرَ نعمَتَكَ الَّتي أنعمْتَ عليَّ وعَلى والديّ وأنْ أعمَلَ صالحاً ترْضاهُ وأدْخلني برحمَتكَ في عبَادكَ الصالحين﴾

صدق الله العظيم

# إهداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى زوجتي سامية راجح وولدي ياسين

إلى من رافقني في زمن المحن والشدائد الخال: عبد المجيد سعداوي وإبن العم: محمد الأخضر تاوريريت

إلى كل من سيتمتع بقراءة هذه العطور النقدية المصفاة

أهدي هذا الكتاب.

## مقدمة:

منذ زمن بعيد، زمن الفلسفة الإغريقية، حاولت النزعة الأفلاطونية ومعها الأرسطية مداعبة الكون الشعري مداعبات نقدية حرة، استهدفت بناءه الهرمي وواقعه الجمالي، وذلك تحت أنغام مصطلحات عدة يأتي في مقدمتها مصطلح "الشعرية" و"التخييل"، وقد بدا ذلك واضحاً في عنونة أرسطو لأحد كتبه بـ:« فن الشعر».

وإذا ما ألقينا نظرة خاطفة على بساطنا النقدي في صورته الجاهلية والإسلامية والأموية والعباسية، فإننا نقف أمام مجموعة من الآراء النقدية حاولت التطفل على رحيق الشعرية، وذلك من خلال تناسل كم هائل من التعاريف النقدية للشعر. وظلت الشعرية محصورة في قوالب شكلية تارة وفي قوالب موضوعية تارة أخراى، إلى أن تم الإفراج عن رحيقها المصفى في كتابات المعاصرين والحداثيين، لاسيما كتابات الشعراء النقاد المنظرين.

وإذا ما تأملنا كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد في تأسيسهم لعالم الشعرية، فإننا نجد تأملاتهم النظرية قد جاءت مشتتة في ثنايا الكتب، حيث لم تجد الشعرية طابعها المنهجي المنظم في كل ما كتب عنها، حيث بقيت مجرد آراء معزولة عن بعضها البعض. يضاف إلى ذلك أن التأسيس لاستراتيجيات المنهج النقدية المعاصرة كان في منأى تام عن تلك الخواطر والانطباعات الذاتية التي تختزل لنا بسط ومقام رحيق الشعرية في معادلات نظرية من شأنها أن تعمل على رقي تلك المناهج، صعداً في سلالم الحضارة النقدية الجديدة.

ورغبة منا في جمع شتات تلك الآراء النظرية التي عجت بها كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين والحداثيين عرباً كانوا أم أجانب، ولتفادي خطورة الفصل بين مقولات الشعراء النقاد ومقولات النقاد المحترفين في التأسيس لأبجديات المنهج، لتفادي مثل هذه المخاطر النقدية كان سعينا ماثلاً في تأليف هذا الكتاب الموسوم بـ:« **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية** ».

ومن الأهداف الكبرى التي نرمي إلى تحقيقها من وراء تأليف هذا الكتاب نذكر ما يلي:

١- التنقيب عن أصول مبادئ الشعرية في الفكر الفلسفي والبلاغي والنقدي واللساني.

٢- تحديد معالم الشعرية من خلال جمع شتات تلك المقولات النظرية.

٣- التأسيس لنظرية شعرية متماسكة من خلال الوقوف عند رحيق تلك الآراء التي عجت بها كتابات الشعراء النقاد.

٤- ترميم أبجديات المنهج النقدي بآليات التنظير الشعري وتوصيفها توصيفاً نقدياً.

٥- استخلاص رحيق الشعرية المصفاة، وذلك بعد فحص ما توفر لدينا من مقولات نظرية.

٦- إخراج تلك الانطباعات الذاتية للشعراء النقاد من دائرة التنظير الشعري إلى دائرة المنهج النقدي.

من أجل تحقيق الأهداف السالفة الذكر، عملنا على هندسة وتصميم ما توفر لدينا من أفكار في خطة منهجية، كان إلزاماً علينا تقسيمها إلى: بابين صدرناهما بمدخل وقفيناهما بخاتمة، تحدثنا في المدخل عن جذور الشعرية وذلك من خلال التنقيب عن أصولها الفلسفية والنقدية والبلاغية واللسانية. وقد جرى التركيز في هذا المدخل على أهم المبادئ التي قامت عليها الشعرية في التراث الغربي والعربي.

هذا وقد وسمنا الباب الأول بـ« **مفاهيم الشعرية في كتابات النفاد المحترفين والشعراء النقاد الغربيين الحداثيين**» حيث قسمناه إلى فصلين، تعرضنا في الفصل الأول إلى **مفاهيم و مبادئ الشعرية في كتابات النقاد المحترفين**: تيزفينان تودوروف، و رومان جاكبسون، وجان كوهين. فيما تعرضنا في الفصل الثاني من هذا الباب إلى **مفاهيم الشعرية وتجلياتها النظرية في كتابات الشعراء النقاد الغربيين الحداثيين**، حيث جرى التركيز على مقولات شارل بولدير، ورامبو، وستيفان مالارميه، وتوماس إليوت.

يأتي الباب الثاني موسوما بـ« **مفاهيم الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد العرب الحداثيين**» حيث قسمناه إلى فصلين، تطرقنا في الفصل الأول إلى **مفاهيم الشعرية في كتابات النقاد العرب المحترفين**، وكذلك من خلال الوقوف عند تجليات الشعرية في سياقها الحداثي عند غالي شكري، ومن الأعلام النقدية التي عملنا على حضورها في بسط مفاهيم الشعرية المعاصرة، نذكر عز الدين إسماعيل، حيث تحدثنا عن مختلف الآليات الفنية التي تختصر لنا مفهومه للشعرية المعاصرة. فيما تحدثنا أيضا عن آليات خلق الشعرية عند كمال أبو ديب، وشعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله محمد الغدامي.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لـ: **مفاهيم الشعرية في كتابات الشعراء النقاد العرب الحداثيين**، إذ تحدثنا عن حداثة الشكل الشعري عند نازك الملائكة وآليات أو مبادئ تشكيل الشعرية الحداثية عند كل من عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ونزار قباني ومحمد بنيس، وعبد الله حمادي، فقد حفلت كتابات هؤلاء الشعراء النقاد بمبادئ فنية تترجم لنا في النهاية مفاهيم ورحيق الشعرية المصفاة.

ومن المناهج التي رافقتنا في التنقيب عن رحيق الشعرية المصفاة في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد نذكر المنهج التاريخي، حيث ساعدنا على التبصر بتطوير مفاهيم الشعرية، وبسط النظر في مقولات أعلامها بسطاً تاريخياً.

كما اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي، حيث ساعدنا في الاشتغال على تلك المقولات النظرية والمبادئ النقدية اشتغالاً وصفياً بحتاً. إلى جانب ذلك قمنا باستنطاق معاني ومدلولات بعض المقولات النظرية استنطاقاً سيميائياً، تحولت فيه علامات المقولة النظرية إلى إشارات عائمة بمدلولات نقدية عدة.

أما عن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في توصيف رحيق الشعرية توصيفاً نقدياً نذكر كتاب: مفاهيم الشعرية، دراسة مقاربة في الأصول والمنهج والمفاهيم لـ: "حسن ناظم". ومقدمة ديوان شظايا ورماد لـ:"نازك الملائكة". وحياتي في الشعر لـ:"صلاح عبد الصبور". وتجربتي الشعرية لـ:" عبد الوهاب البياتي". والشعر العربي الحديث(مساءلة الحداثة) لـ: محمد بنيس. وما هو الشعر: لـ: "نزار قباني".وقصتي مع الشعر لـ: "نزار قباني". ومقدمة ديوان البرزخ والسكين لـ:"عبد الله

حمادي". والشعرية لـ:"تيزفيتان تودوروف". ونظرية الشعرية لـ:"جان كوهين". وفن الشعر لـ:"أرسطو".ودلائل الإعجاز لـ:"عبد القاهر الجرجاني".

ومن الدال جداً أن نشير في خاتمة هذه المقدمة إلى أن الأهداف السالفة الذكر ما كانت تعرف طريقها إلى الظهور حبراً قبل استوائها عرقاً، إلا بفضل مساعدة الأخر، وفي هذا السياق لا يسعني سوى أن أنحني بالشكر والعرفان إلى كل من قدم لي يد العون في إنجاز ونسيج خيوط هذا الكتاب حلة شعرية جديدة تفوح بروائح وعطور شعرية مصفاة، نأمل من ورائها المتعة لجمهور القراء وعاشقي صفاء الكلمة وعطرها الفياض. "ومن اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد".

# مدخل

## التنقيب عن أصول الشعرية

١)- التنقيب عن الأصول الفلسفية للشعرية

٢)- التنقيب عن الأصول النقدية للشعرية

٣)- التنقيب عن الأصول البلاغية للشعرية

٤)- التنقيب عن الأصول اللسانية للشعرية

# التنقيب عن أصول الشعرية.

## ١- التنقيب عن الأصول الفلسفية.

الشعرية: هي ما يجعل من النص الشعري نصاً شعرياً أو هي بتعبير رومان جاكبسون:"ما يجعل من الأثر الأدبي أثراً أدبياً"[١]. هكذا تحددت ماهية الشعرية في كتابات النقاد الغربيين، وهي بهذه الماهية لا تعدو أن تكون تجلياً من تجليات الشعرية في مفهوم الفلاسفة الأكاديميين الإسلاميين، فقد أشار أفلاطون منذ القديم إلى هذه الماهية وبالمنطق نفسه، ربط أرسطو في تحديده للشعرية بين الشعر والنفس البشرية أوالإنسانية، وهذا الربط نجده في كتابات الفارابي وابن سينا في قولهم بالطبع أو الغريزة، ونجد فكرة الربط واضحة - عند هؤلاء الفلاسفة- بين الشعرية والتخييل، والمغايرة أو الاختلاف، وهذا ما سيتضح في تأصيلنا لهذه الماهيات الجزئية في الفقرات التالية من هذا البحث.

لقد عرّف أفلاطون الجمال بأنه:" الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة"[٢]. يمثل هذا التعريف نقطة الارتكاز الأولى التي قامت عليها ماهيات الشعرية في أطروحات النقاد العرب والأجانب، وحتى الشعراء النقاد تأثروا بهذا التعريف في تحديدهم لماهية الشعر، الماهية التي طعموها بمبادئ أخرى، مستوحاة من مجهول النص الشعري فغدا حديثهم عن الشعرية حديثاً مغايراً لأطروحات الفلاسفة، ومهما كانت طبيعة هذا التغاير يظل التعريف الأفلاطوني بمثابة الشمعة المضيئة التي أضاءت ليل الشعرية بمفهومها الحداثي.

---

(١) ينظر: تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ص٣٦.

(٢) ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية (اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠، ج٢، ص ٢٥٩. ينظر: تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ص٣٦.

وإذا كان أفلاطون قد قدم لنا تعريفاً عاماً ونسبياً للشعرية، فإن الفلاسفة المسلمين قد ارتدوا بالشعر إلى طبيعة النفس البشرية، والشعر في تصورهم هو وليد الفترة الإنسانية، ولا يختلف الفلاسفة في شيء مع أرسطو في الارتداد بالشعر إلى هذه الغريزة الإنسانية. وهنا يتحول الشعر إلى ضرورة إنسانية، بوصفه صدى لطبع الإنسان وقد دلل الفلاسفة على ذلك من خلال بحثهم في المحاكاة وفي قابلية النفس للانسجام والتوافق والإيقاع، ولما كانت هذه الخصائص تشكل حقيقة الشعر وهي مركوزة في الطبع، صار لزاماً الإقرار بأن الشعر غريزي النشأة، ولعل هذا ما أشار إليه "الفارابي" في حديثه عن نشأة الشعر فيعتقد أنه يحصل "...فيهم من الصنائع القياسية، صناعة الشعر لما في فترة الإنسان من تحري الترتيب، والنظام في كل شيء، فإن أوزان الألفاظ هي لها رتبة وحسن تأليف، ونظام بالإضافة إلى زمان النطق"[1]، والشعر بهذا المعنى هو ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية بحكم كونه محققاً للانسجام والتوافق عبر الإيقاع، فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين كامنة في عمق النفس، ويحدث الانسجام من جراء التماثل بين المجالين، فضلاً عن غريزة المحاكاة التي بواسطتها يملك المرء القدرة على التقليد ومن ثم الحصول على المعرفة، فالفنان يبني عالمه في العمل الأدبي بموازاة العالم الحقيقي، إلا أن العلاقات التي تتحكم في النص الأدبي وإن تشابهت مع القوانين المتحكمة في الظواهر الوجودية، فإنها بناء تخييلي معبر عنه باللغة.

وإذا كانت العناصر المشكلة للمادة الشعرية تتمثل في العادات والأفعال والأخلاق وما يتنزل في سياقها مما له علاقة بالمحتوى الأخلاقي والمعرفي للشعر، فإن ما يشكل عناصر الصورة يستقطبه التخييل أو المحاكاة والوزن واللحن أحيانا. وإلى جانب اهتمام الفلاسفة بالمحتوى الأخلاقي للشعر نلحظ اهتمامهم أيضاً بخواصه الصورية، ويكفي أن مفهوم الشعر لديهم ومهمته تتحدان بالاستناد إلى فكرة المحاكاة والتخييل الذين قد يترجمان أحياناً إلى معنى الصور البلاغية، وإذا كان

(١) الفارابي: الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٠، ص ١٤٢، ثم ينظر: الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الاسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٩، ص ٥٦.

مـرد الـشعرية في القـول بحـسب رأي الفلاسـفة إلى الإخـراج الـصوري للمعنـى. أو إلى تـشكيل المـواد المعنويـة، بفعـل مـا ينطبـع عليهـا مـن آثـار التخييـل، والـوزن واللحـن أحيانـاً، فـإن ذلـك كلـه قـائم علـى وعـي بارتـداد الـشعر إلى بنيـة لغويـة مخـصوصة، ولقـد تمثـل إدراك الفلاسـفة لخـصوصية هـذه البنيـة إلى الإقـرار بـالتنوع في اسـتعمال اللغة إستعمالاً فيه من العدول ما يجعل اللغة تتم على أمر من مقصد[1].

وفي هـذا الـسياق يـرى الفـارابي:"أن العـدول عـن المبتـذل مـن الكـلام يكـون مـن شـأن الأقاويـل الـشعرية والخطبيـة ومـا جـرى مجراهـا"[2]، وقـد فـسر ابـن رشـد رأي الفـارابي حيـث خلـص منـه إلى الاعتقـاد بـأن الـشعر يكمـن في إخـراج القـول إخراجـاً مغـايراً للمـألوف، يقـول:"وقـد يستدل أن القـول الـشعري هـو المغيّـر أنـه إذا غـير القـول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر"[3].

إن الفلاسـفة المـسلمين قـد اسـتخدموا منـذ وقـت مبكـر مـصطلحات كـثيرة مـن قبيـل العـدول والخـروج عـن المـألوف والمغـايرة، وقـد جـاء النقـاد المحـدثين بمـا في ذلـك الشعراء النقـاد وقـالوا بالانزيـاح والحداثـة والاختـلاف، وهـذه المـصطلحات هـي رديفـة لتلك المصطلحات التي جاء بها أولئك الفلاسفة، ومثلما أشـار الفلاسـفة المسلمون إلى فكـرة الخـروج عـن المـألوف، ومـا ذلـك سـوى التعـبير الـدقيق لماهيـة الحداثـة عنـد الحـداثيين، وإن قـال أولئـك الفلاسـفة بالعـدول فمـا ذاك أيـضاً سـوى قـول المحـدثين بالانزيـاح أو التجـاوز، ومـا القـول بالمغـايرة إلا اجـترار لقـول الفلاسـفة الإسـلاميين بالاختلاف، وهذه المصطلحات الثلاثة تمثل ركن الزاوية في علم الـشعرية بمحـدداتها وخصائـصها الحداثيـة، يـضاف إلى ذلـك تـاثر المحـدثين في التـنظير للـشعرية بالمـد الفلسفي القـديم في التوكيـد علـى أهميـة الطبـع أو الموهبـة أو الغريـزة والقـول أيـضاً بالـرؤيـا وهـو مـصطلح حـداثي يمكـن مقابلتـه بالتخييـل عنـد الفلاسـفة الإسـلاميين.

---

(١) الأخضر جمعي : نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، ط٢، ١٩٩٩، ص ١٥٦، ١٥٧.

(٢) ينظر: الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص ١٥٧.

(٣) المرجع نفسه: ص ١٥٧.

أمثال ابن سينا والفارابي، ولا يخفى علينا اهتمام النقاد والبلاغيين، أمثال عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني بالتخييل وما يحدثه من اثر جمالي في نفسية السامع أو المتلقي. هذه إشارات بسيطة تكشف لنا عن حبل التواصل بين حاضر الشعرية وماضيها الفلسفي.

**٢- التنقيب عن الأصول النقدية:**

الواقـع أن مـصطلح الـشعرية في تراثنـا النقـدي لم يعـرف طريقـه للاسـتخدام كمـصدر صـناعي، ونـستثني مـن ذلـك حـازم القرطـاجني، الـذي اتـاح لـه اتـصاله بأرسـطو (Aristote) معرفـة وذكـر المـصطلح في المنهـاج[١]، والـسجلماسي في كتابه:"المنزع البديع"، وأحب أن أشير إلى أن مسألة التعامل مع هذا المصطلح على صيغة النـسب قـد تـرددت بكثـرة في المؤلفـات القديمـة خـصوصاً البلاغيـة منهـا، كقولهم (الأبيات الشعرية) و(المعاني الشعرية)[٢].

إن هـذا الغيـاب في تـردد مـصطلح الـشعرية في المعـاجم أو المؤلفـات القديمـة لا يعني أبداً انعدام تردد مدلوله بشكل أو بآخر. ولعل أكثر المصطلحات قرباً من مصطلح الشعرية هو مصطلح "النظم" الذي وصل به عبد القاهر الجرجاني إلى قمة النضج والاكتمال والشمول. وقبل إزاحة الستار عن مقولات عبد القاهر الجرجاني في "النظم" نود الوقوف عند مصطلح الصناعة الذي أخذ حيزاً كبيراً من مقولات نقادنـا العـرب القـدامى، وهـو المـصطلح الـذي سيفـسر لنـا مـدلول الـشعرية الكلاسيكية والسير بها إلى التبلور فيما سمي بنظرية عمود الشعر. ويجب التنبيه أولاً إلى أن أرسطو أول من استعمل إصطلاح "صناعة" في الشعر قال:"إنا متكلمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها..."[٣]، وقد تكرر ورود المصطلح في مواطن متعددة مـن الكتـاب عينـه[٤]، وفي نقـدنا العربـي القـديم روي عـن عمـر بـن الخطـاب أنـه قال:"خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته"[٥]، هـذا وقد ألفينا

---

(١) حـازم القرطـاجني: منهـاج البلغـاء وسـراج الأدبـاء، تحقيـق محمـد الأديـب بـن الخوجـة، دار الكتـب الشرقية، تونس، د.ط، ١٩٦٦، ص٢٨، ٢٩٣.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط،د.ت، ص ١٣٩.

(٣) أرسو طاليس: فن الشعر، ت ك عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٣، ص ٨٥

(٤) المرجع نفسه، ص ٨٦، ٨٧، ١٠٣، ١٤٩، ٢٠١، ٢٠٧.

(٥) الجـاحظ: البيـان والتبييـن، ج١، تحقيـق وشـرح عبـد الـسلام محمـد هـارون، دار الجيـل -بيروت- د.ط، د.ت، ص١٠٠.

ورود مصطلح الصناعة أيضاً عند بشر ابن المعتمر (ت ٢١٠هـ) في صحيفته المشهورة[١] ثم استعمله ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) حينما اعتبر " الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان..." [٢]، ثم شاع الاستعمال شيوعاً كبيراً عند الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) [٣]، هذا فضلا عن ورود المصطلح عند قدامة بن جعفر (ت٣٣٧ هـ) [٤] والقاضي الجرجاني (ت٣٩٢ هـ) [٥]، وابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) [٦]، في مقدمته الرائدة، هذا على سبيل الإيجاز لا الحصر، و قد امتد هذا الإستعمال إلى عناوين مؤلفات القدماء، ومن ذلك كتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري (ت٤٦٢ هـ)، وكتاب "العمدة في صناعة الشعر ونقده" لابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ )، و"صبح الأعشى في صناعة الإنشاء" لأبي علي القلقشندي (ت ٧٢١ هـ).

وحينما نطوف في رحاب هذه المواطن التي اتخذ منها مصطلح "الصناعة" في تراثنا النقدي مستقراً له، فإننا نجد مدلوله العام لا يخرج عن نطاق المهارة والتفنن، وهذا ما يقودنا إلى مقابلة مصطلح الصناعة بالفن مع تعذر مقابلته بمصطلح الشعرية في منعطفاتها الحداثية، بل إن إطلاق وربط مصطلح الصناعة بالشعر فيه من العموم ما يجعل عمليات المقاربة الدلالية بين المصطلحين متعذرة الإمكان والوقوع، ذلك لأن الشعرية في انتمائها الجمالي والمعرفي هي غير الشعر، وبالتالي تكون قلقة وحرجة من المدلول الكلاسيكي للفظة "صناعة". وبالموازنة مع النقد الأرسطي نجد أن استخدام نقادنا العرب القدامى لمصطلح "الصناعة" منذ زمن

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٣٧- ١٣٨.

(٢) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص٧.

(٣) ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، ص ١٣٨.

(٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٦٤- ٦٥.

(٥) القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد، دار إحياء الكتب العربية، ط٣، د.ت، ص ٩٥، ١٨٦، ٤١٣.

(٦) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج٤، تحقيق علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٣، ١٩٦٢، ص ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩٦.

مبكر ينبأ بأنهم كانوا إلى عصر قدامه بن جعفر في منأى عن الأثر الأرسطي، فقد ثبت تأثر قدامه وكثيرين ممن جاؤوا بعده بأرسطو، خاصة حازم القرطاجني.

وتعد نظرية عمود الشعر أول صياغة للشعرية العربية ممثلة في المبادئ السبعة التي اتفق عليها النقاد العرب (الآمدي، والقاضي الجرجاني والمرزوقي) [١]، وقد اعتبر الكثير من النقاد العرب المعاصرين، أن نظرية –عمود الشعر- تمثل النموذج الأكمل، أو الصياغة النهائية للشعرية العربية القديمة [٢]، في حين أن عبد الملك مرتاض يجعل من نظرية المعاني لدى الجاحظ أساساً في تحديد الشعرية الحقة بل إن "... كل جملة في كلام الجاحظ الذي استشهدنا به يجب أن تمثل نظرية شعرية قائمة بذاتها" [٣].

والواقع أننا لا نطمئن لهذا الفهم الذي يحاول أن يقحم آفاقاً قصية (جمالية ومعرفية) في مقولة لا تتسع إلى هذه الآفاق، ولا يمكن لهذه المقولة أن تدعي لنفسها السلطنة في قلب التراث، وفي فضاءات الشعرية، ويتمظهر ذلك الإقحام في تحميل مصطلحات المقولة دلالات فيها من التكلف ما لا يطاق، فالنسيج مثلا يقابله د. عبد الملك مرتاض بالخطاب [٤] متناسياً على الفور أن النسيج من مكونات الخطاب الشعري. أما عن نظرية عمود الشعر فإننا نميل إلى اعتبار هذه النظرية بمثابة التعبير الجمالي للموقف الكلاسيكي، وهو الموقف الذي لم يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات الشعرية الحداثية لطائفة من رواد الشعر الحداثي في تراثنا العربي أمثال: بشار بن برد، أبي نواس وأبي تمام، وإذا كانت النظرية النقدية عند الآمدي سوف تقف عند هذه الحدود ولا تتجاوزها، فسوف يترك هذا المجال مفتوحاً أمام سيطرة القديم بدرجة لا تسمح بالثورة عليه أو تعديله، وهذا الأمر يجعلنا – ومع تقديرنا

---

(١) يراجع النصوص في مصادرها، وفي محي الدين صبحي نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط، ١٩٨٤، ص٢٨-٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٩.

(٣) عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٩٥، ص٥.

(٤) المرجع نفسه، ص٩.

الكبير لما حققه الآمدي من نقد تحليلي، ومن دراسة ذوقية للشعر العربي- نتحفظ قليلاً، فننبه إلى أن مثل هذا النقد التحليلي قد كان يمكن له أن يكون أكثر فائدة وأعمق نفعاً لو انه تحرر من تلك النظرة المتشددة التي جعلت المجال محصوراً إلى حد كبير في حدود ما يفرضه عمود الشعر، العمود الذي عمل على اغتيال وإسقاط الشعرية الحداثية من رحم الشعرية الأم.

**٣- التنقيب عن الأصول البلاغية.**

نصل الآن إلى عبد القاهر الجرجاني الذي حاول أن يعيد الاعتبار لتلك التجارب الشعرية الحداثية، التي كادت أن تغدو نسياً منسياً في نظرية عمود الشعر، فنشير في البداية إلى أن الجرجاني قد تعامل مع مصطلح "الشعرية" من جماليات المعنى إذ: ما في اللفظ لولا المعنى! وهل الكلام إلا بمعناه؟ وعلى هذا لا تكون مزية للشعر إلا إذا أنتج حكمة وأدباً، واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر، فإن طالب اللفظ ببعض حقوقه في المزية والفضيلة، لم يعط سوى بعض المميزات العدولية، كأن ينتمي إلى (الاستعارة) دون النظر إلى كيفية تحقق الصورة الاستعارية ذاتها من خلال الإمكانات النحوية فليس لمثل ذلك أهمية، لوجود قناعة بظواهر الأمور، فأمثال من يتمسكون بهذا المنحى في فهم الشعرية "كمن يجلب المتاع للبيع إنما همه أن يروج عنه..." [(١)].

إن الشعرية عند عبد القاهر تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية، أما الناتج الكلي، فهذا ما تتفق فيه أجناس القول من شعر بل يتفق فيه الناس من عامي وخاص، ومن ثم تصبح مقولة الجاحظ عن المعاني شيئاً له قداسته شعرياً، من حيث أنها تنفي اعتمادها وسيلة إجادة، وإنما الإجادة في كيفية إنتاجها صياغة مخصوصة. ويرد عبد القاهر الجرجاني على من ينتقصون الشعر، بإخراج الإطار الدلالي الموسع من دائرة

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ص٢٥٢.

الشعرية، ليركز على حقيقة التكوين الداخلي الذي يتم الوصول إليه بالاعتماد على الخطين الرئيسيين: خط المعجم وخط النحو، فالأول يتعامل مع المفردات والثاني يتعامل مع المركبات، ويتحرى التحرك المعجمي الوصول إلى نقطة المواضعة، ولم يغادرها إلى منطقة خارج دائرة اختصاصها، فـ "الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض"[1]. والمزية في الكلام، إنما تتحقق عند التأليف بإحسان (الاختيار)، ومعرفة المواضع المناسبة[2].

إن الاختيار الواعي عند عبد القاهر الجرجاني هو الذي يتعامل مع الدوال صوتياً ودلالياً، ثم لا يكون لهذا التعامل قيمته الشعرية التي تستولي على هوى وميل القلوب إلا بالإتيان من الجهة التي هي أصح لتأتيه من حيث اختصاصه بمعنى معين وقدرته إلى نقله إلى المتلقي في صورة مغلفة بالنبل والمزية[3].

وما يخلق الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني هو إسقاط محور الاختيار على عملية التأليف، حيث ينشأ عن هذا الإسقاط مجموعة من الخطوط تكون شبكة كاملة من العلاقات، شبيهة بقطعة النسيج التي تتحد خيوطها أفقياً ورأسياً، ثم تزداد فنيتها بالأصباغ والنقوش المختلفة المواقع، فالتحيز الذي ينصب على الخيوط أولاً، ثم يتصل بالمواقع ثانياً، هو الذي يقدم الصورة النسيجية –على مستوى التشبيه- والصورة الشعرية على مستوى الواقع[4]. وتبعاً لذلك لا يمكن القول بوجود دوال شعرية وأخرى غير شعرية ولم يتعامل عبد القاهر الجرجاني مع مصطلح الشعرية بصيغة النسب أوالمصدرية، حيث استخدم مصطلحاً آخر بديلاً لمدلول الشعرية، إنه مصطلح "النظم"، وهو عنده ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة

---

(١) المرجع نفسه، ص ٥٣٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٠٤.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٤٣.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٧٠.

الأدبية، بالاعتماد على خط المعاجم والنحو، حيث يسقط خط المعجم عمودياً على خط النحو الأفقي، ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها.

إن الواقع النقدي الذي أرهق عبد القاهر الجرجاني هو إغفال القيمة الفعلية الكائنة في بنية الشعر، وذلك بتجاوزها إلى الناتج الدلالي، وهذا ملحظ أهمله الكثير ممن درسوا عبد القاهر، حيث أقاموا مباحثهم على موازنة الرجل بين (اللفظ والمعنى)، ثم إضفاء المزية كلها على المعنى، مع أن الحقيقة في الموازنة الجرجانية لم تكن بين الدال والمدلول وإنما كانت بين الصياغة والناتج الدلالي، وعلى هذا أعطى المزية للفظ باعتباره رمزاً للمعنى الجزئي، وليس باعتباره طرفاً في إنتاج دلالات موسعة، فكل الغلط - في هذا الباب- يرجع إلى من قدم الشعر بمعناه، وأهمل اللفظ ولم يعطه إلا بقايا غير الشعرية، إذ شعرية الدال لا تأتي إلا بإجراء خط النحو في السياق، وهو الإجراء الذي يعطي للفظ مزيته.

ومن المدهش أن عبد القاهر قد عمل على توسيع دائرة الاختيار مخترقا بذلك حدود نواميس اللغة العادية جاعلاً في ذلك لغة المفارقة مطلباً ومكسباً لصنع الشعرية الحقة ويتجلى ذلك في جملة من الشواهد استقاها الجرجاني من موروثنا الشعري، وفيها نلحظ فكرة الجمع بين المتناقضات (كالليل، النهار) و (الأسود، الأبيض) و (المشرق، المغرب) و( الحلو، المر)[1]. ولغة المفارقة –في كل ذلك- تكاد تتحول إلى لغة تماثلية، بفعل النسق الذي احتواها، أو بمعنى أدق نقول: إنها أصبحت لغة مفارقة ومماثلة على صعيد واحد، حيث تتلاشى حدود الواقع، فلم تعد هناك منطقة دلالية نتوقف عندها لنقول هنا تنتهي حدود (النار)...، وكل ذلك يمثل –من وجهة نظر عبد القاهر- لوناً من السحر التعبيري نتيجة للفجوة بين التعامل الشعري والواقع المعجمي، حيث تصير المفارقة تماثلاً مع اتحاد الجهة التي تصدر منها، لأن اختلاف الجهة يضع المفارقة في إطارها التعبيري المألوف، فتضيع منها كثير من الجوانب الشعرية.

---

(١) ينظر: عبد القاهر الجرجاني: اسرار البلاغة، نسخة السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ط، ١٩٧٨، ص ١١١-١١٢.

إن هـذه المفارقـة بـين الواقـع الـشعري والواقـع المعجمـي أثـيرت في بـساط النقـد الاحترافي الألـسني بمناهجـه المتباينـة لا سـيما في أطروحـات النقـاد الأسـلوبيين، وجـاء ذلك تحت مـصطلح (الانزيـاح)[1]. وتحـت مـصطلح اللغـة الـشعرية في كتابـات الـشعراء النقـاد المنظـرين. بيـد أن هـذه المـصطلحات وإن تلبـست حلـة حداثيـة فإنهـا لا تخـرج في مفهومها العام عن الإطار الذي وضعه عبد القاهر الجرجاني قديماً، وما يلتف حول هذا الإطار من شروحات في أطروحات أدونيس حديثاً.

نعود إلى عبد القاهر الجرجاني لنؤكد مرة أخرى على أن مفهوم الـشعرية عنـده لا ينـبني علـى لغـة المفارقـة فحـسب، وإنمـا يتجـاوز ذلـك إلى ظـواهر تعبيريـة أخـرى كالجنـاس و الغمـوض والحـذف، وهـي ظـواهر تعمـل علـى توسـيع وترميـق دائـرة الـشعرية، وظـاهرة الحـذف تعـد أكـبر مـساهم في تكـوين الفـضاء الـشعري، أو في توسيع دائرتـه علـى أقـل الاحتمـالات، بـل في بعـض الأحيـان تـصير هـي البـاب الموصـل إليه، لكنه وصول يعتمد على الدقة واللطف "فإنك ترى به تـرك الـذكر أفـصح مـن الذكر، والـصمت عـن الإفـادة أزيـد للإفـادة، وتجـدك أنطـق مـا تكـون إذا لم تنطـق وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[2].

وإذا كـان عبـد القـاهر الجرجـاني قـد حـرص كـل الحـرص علـى العلاقـات الكائنـة بـين الـدوال، ومـا تخلقـه هـذه العلاقـات مـن اهتـزاز جمـالي، فـالاهتزاز في الفعل (سقتها) يأتي من إسناده إلى (الخروق)، حيث أسند الشيء إلى غير ما هـو علـى الحقيقة كما في بيت الفرزدق:

---

(1) لقد أحصى باحث معاصر وهو أحمد محمد ويس مصطلحات أخرى تاتي رديفة لمصطلح الانزياح، فبلـغ بهـا مـا يزيـد عـن أربعـين مـصطلحا وهـي (الإنحـراف، العـدول، الإنكـسار، إنكـسار الـنمط، التكـسير، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق، الاختراق، التناقض... إلخ) ويؤكد بأن هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد دلالة على المفهوم فالبعض منها يسيء إلى لغة النقد وليس هـو جديرا أن يكـون مـصطلحاً نقـدياً، وقـد اكتفى بالحديث عن ثلاثة مصطلحات – اعتبرها رئيسية- وهي الإنحراف، العدول، الانزياح.

للتوسع يراجع: أحمد محمد ويس: الانزيـاح وتعـدد المـصطلح، مجلـة عـالم الفكـر، الكـويت، م ج ٢٥، ع٣، ينـاير، مـارس ١٩٩٧، ص ٥٩-٦٠.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٤٦.

**سقتها خروق في المسامع لم تكن غلاطا ولا مخبوط في الملاغم[1].**

وفي هذا السياق نشير إلى أن البناء الموسيقي عند عبد القاهر الجرجاني هو هيئة صورية غير قابلة للاهتزاز إلا في الحدود التي سمح بها العروضيون، فهي بعيدة عن الخطين السابقين، لما يحويانه من إمكانيات قابلة للثبات والتغيير، ومن هنا عمد الجرجاني إلى إسقاط مسالة الوزن من دائرة الشعرية النظمية، يقول عن الوزن:" دعونا إلى اللفظ الجزل، والقول الفصح، والمنطق الحسن والكلام البين، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه، وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوه به، وإلى العاطل فتحليه، وإلى المشكل فتجليه. فلا متعلق له علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه"[2].

إن حديث عبد القاهر الجرجاني عن نظرية النظم يشمل مستويين، تحدث عنهما النقاد المحدثون، أمثال جان كوهين ورومان جاكبسون، وعبد الله حمادي، وهذان المستويان هما الصوتي والدلالي، يقول عبد القاهر الجرجاني:"في نظم الكلم - تقتفي الحروف في نظمها- آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس (...) والفائدة في معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[3] هذا القول هو دعوة صريحة من عبد القاهر الجرجاني إلى عدم الفصل بين الشكل والمضمون أو الصوتي والدلالي، ومثلما بنى عبد القاهر الجرجاني النظم على الوحدة بين هذين المستويين بنى ابن طباطبة مفهومه للشعر على الانزياح، وهو جوهر ما دعت إليه

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٩٣-٢٩٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٤.

(٣) ينظر: بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأربد، ط١، ١٩٩٨، ص ٢٠٧.

الدراسات النقدية الحديثة في تاسيسها للشعرية عند رومان جاكبسون، وجان كوهين، وعبد الله حمادي، وأدونيس، وغيرهم. فكتاب "عيار الشعر" لابن طباطبة يوحي لنا بالكثير، إذ "العيار" يقتضي معيارا تنزاح عنه اللغة التي يفترض أن تكتسب صفة الشعرية، يقول ابن طباطبة:" الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إذا انعدل عن جهته مجته الأسماع..." [1]. فالعدول أو المجاز أو الانزياح كلها مصطلحات ذات دلالة واحدة في ضوئها تتحقق الشعرية في تصور ابن طباطبة.

وإذا كان جان كوهين قد أسس مفهومه للشعرية على الانزياح أو المجاوزة، فإن مشروعه في هذا التأسيس يبدأ من الخطوة التي انتهت إليها البلاغة القديمة، ذات المنظور التصنيفي الخالص، البلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاماً قيمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز، من هذه الشرفة بدأ كوهين يبحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها، فالبلاغة القديمة كانت تعد أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل حسابها الخاص، ويذهب كوهين على نقيض ذلك حيث يقر أن لها طبيعة متشابهة وجدلية فتكون مثلاً "القافية عاملاً صوتياً بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، تتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملاً مميزاً في حين يشكل الوزن عامل تجانس، أما داخل المستوى الدلالي فإن الاستعارة وهي عامل إسنادي، تقابل النعت وهو عامل محدد"[2] يتجاوز كوهين- بهذا- استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض، إستقلالية بينتها البلاغة القديمة ليبين مكانها جدلية الانزياحات عامة كل حسب وظيفته ومستواه.

ما تقدم من ملاحظات يكشف لنا عن ملامح الشعرية الحداثية عند عبد القاهر الجرجاني وابن طباطبة، وذلك من خلال الحديث عن نظرية النظم وما تخللها من علائق او قرائن تثبت للقارئ المعاصر كفاءة الطرح البلاغي القديم وتفرده في صياغة نظرية متماسكة لعالم الشعرية، العالم الذي تغذت على مقولاته

---

(١) ابن طباطبة: عيارالشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٩.

(٢) جان كوهين: النظرية الشعرية (بنية اللغة الشعرية) ن ج١، ص٤٨.

أقلام نقدية متميزة، وقد كان اختيار عبد القاهر الجرجاني لمصطلح النظم إختياراً موفقاً، لأنه يعبر بصدق عن تزاوج خط المعجم بخط النحو. مع إعطاء الأولوية لخط النحو في السياق، وذلك بهدف الحصول على شعرية حداثية قائمة على مجموعة من العلاقات الرابطة بين مختلف الملفوظات في سياق نظمي مشحون بثنائية الاختيار والتأليف والانزياح من خلال لغة المفارقة وكذا الجناس والغموض والحذف وهو ما يصنع الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني وبهذا يكون الجرجاني قد فاق ما توصل إليه النقاد المحترفون في تأسيسهم للشعريات في عصرنا الحديث.

**٤- التنقيب عن الأصول اللسانية للشعرية:**

لاحظنا في الباب الأول من هذا البحث استثمار النقد الاحترافي -بمناهجه المتباينة- لمجموعة من الطرائق اللسانية، حتى غدت أطروحات النقاد المحترفين أطروحة لسانية، تكشف عن أثر المد اللساني في حقول النقد الأدبي وتجلى ذلك في استثمار هذه الحقول لمبادئ قامت عليها اللسانيات في منشئها. وبدا ذلك أمراً حتمياً على الشعرية، ولعل هذا ما أشار إليه حسن ناظم في قوله: "كان تعامل الشعرية مع اللسانيات مسألة حتمية ذلك أن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية, الأمر الذي يجعلها أكثر تماساً مع منهجية اللسانيات"(١) فاللسانيات تجد نجاعة كبيرة في تعاملها مع الشعرية، لأن مهمة هذه الأخيرة هي مقاربة النصوص اللغوية الإبداعية.

تنطلق الشعرية في تحديد وتأسيس موضوعها من علم اللسانيات, ويبدو القاسم المشترك بين حقل اللسانيات و الشعرية متجلياً في اللغة.بوصفها مادة للمقاربة اللسانية أو الشعرية على حد سواء. وطبقاً للثنائية اللسانية ( اللغة – الكلام ), اللغة بما هي الوجود داخل عقل المجموع و الكلام بما هو استعمال شخصي محسوس. طبقاً لهذه الثنائية تتكون - على مستوى الشعرية- ثنائية الأدب/ الكلام الأدبي، يكون الأدب في الثنائية الشعرية بمثابة اللغة في الثنائية اللسانية، بينما يكون الكلام الأدبي في

(١) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٦٦.

الأولى بمثابـة الكـلام في الثانيـة[1]، وبهـذا التـصور تلتقـي الـشعرية باللـسانيات في تحديد موضعها.

إن التركيـز علـى اللغـة بوصـفها موضـوعاً رئيـساً للسانيات لا يلغـي بتاتـاً تجـاوز الشعرية لهذا الاعتقاد اللساني، وقد أشار جاكبسون إلى أن كثيراً من الأدوات الـتي تدرسها الشعرية، لا تنحصر في فن اللغة، ذلك أن نظرية الدلائل، أي السيميولوجيا، تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية، التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللغـة فحسب. وتبعـاً لـذلك لم تكـن اللـسانيات الـتي درس في ضـوئها حقـل اللغـة، تحقـق كفايـة منهجية في حقل الشعرية. وبالرغم من أن اللسانيات تهتم بدراسـة الأقـوال ذات الجمـل المتعددة، وتحليل الخطاب. إلا أن جاكبسون يشير إلى أن الدراسة في الشعرية تتجاوز حدود اللسانيات، حالما تثار مشكلات لا تتعلق بالنسيج اللفظـي[2] وتبقـى اللـسانيات هي المغير الأساسي لوجهات النظر المتبلورة في الـشعرية، وإن هـذه الأخـيرة اسـتندت – في جدتها- إلى المبادئ اللسانية في معالجتها الإجرائية للنصوص الأدبية.

ويـشير تـرنس هـوكز إلى التـداخل الكـبير بـين مفهـوم الـشعرية عنـد رومـان جاكبـسون واللـسانيات، بـل "إن مـدخل جاكبـسون إلى الـشعر هـو أساسـاً مـدخل لـساني"[3]. وعلـم الـشعر عنـد جاكبـسون يمثـل جـزءاً مـن الحقـل العـام للـسانيات، وبوصـفه شـكلياً تكمـن اهتماماتـه الكـبرى في محاولتـه لتفسير الوظيفـة الـشعرية للغة، غير أنه يتابع ذلك في إطار اوسع لنظرية لغوية شاملة، ويفترض جاكبسون لهذا الغرض مفهومين لسانيين عامين يعينـان علـى التركيـز باللغـة عنـدما تـستعمل شـعرياً: مفهوم الاستقطاب ومفهوم التكافؤ. ينبع مفهوم جاكبسون في الاستقطاب من نظـرة سوسـير إلى المجـالين: التتـابعي أو الإمتـدادي Syntajmayic و الترابطـي

---

(١) توفيـق الزيـدي: أثـر اللـسانيات في النقـد العربـي الحـديث، الـدار العربيـة للكتـاب، المطبعـة التونـسية، تونس، ط١، ١٩٨٤، ص٤١.

(٢) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الـشعرية، ترجمـة محمـد الـولي و مبـارك حنـون، دار توبقـال، المغـرب، ط١، ١٩٨٨، ص٧٨.

(٣) تـرنس هـوكز: البنيويـة وعلـم الإشـارة، ترجمـة مجيـد الماشـطة، مراجعـة ناصـر حـلاوي، دار الـشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٧٠.

Associave في الأداء اللغوي، ويؤكد فكرة القوة الشرارية للتضاد الثنائي حتى في هذا المستوى الأولي[1]. وبهذا التصور يكون جاكبسون قد اتخذ من المصطلحات مادة طيّعة في صياغة مفهومه للشعرية أو الأدبية.

وإذا كانت الأدبية عند رومان جاكبسون تمثل موضوعاً للشعرية فإن الجوهري في هذه المسألة هو جلاء موضوع الشعرية مبدئيا، ويعود جاكبسون ليعالق بين الشعرية وقضايا البنية اللسانية ومن هنا يعد الشعرية جزءاً لا يتجزء من اللسانيات. ومن البديهي أن نظرية جاكبسون في الشعرية ذات أسس عائدة للمدرسة الشكلية الروسية، فعبارة جاكبسون "إن شكل الكلمة لا يلاحظ إلا إذا تردد في سياق النسق الألسني"[2] هو المفهوم نفسه الذي صاغه جاكبسون في إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف وإن تغيرت صياغة جاكبسون لهذه المفاهيم إلا أن نظرته للشعرية بقيت مجرد فرضية شكلية في مبدئها الأساسي.

إن مرجعية رومان جاكبسون الشكلية في تأسيسه لعلم الشعرية تعد بسيطة بالقياس إلى مرجعيته اللسانية، ويبدو ذلك واضحاً في تعريفه للشعرية التي هي:"الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص". في هذا السياق يحاول جاكبسون أن يضفي على الشعرية طابعها العلمي من خلال ربطها باللسانيات، حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية، وعلى الرغم من أن تعريف جاكبسون للشعرية يوحي بان نظريته تعم الخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية، إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط، حيث تهيمن الوظيفة الشعرية، وهذا ما يجعل نظرية جاكبسون في الشعرية تتصف بالتجزيئية.

---

(١) ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ص٧٠.

(٢) تيزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويلم، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٨٠.

وإذا كانت الشعرية التي أسسها رومان جاكبسون شعرية لسانية فإن الشعرية التي نادى بها جان كوهين اتسمت هي الأخرى بهذا المد اللساني حتى وإن كانت شعرية أسلوبية قائمة على الانزياحات أو المجاوزات الصوتية والدلالية، ومن أجل أن يكسب كوهين شعريته نزعة علمية معينة نجده قد عمل على استثمار المبادئ اللسانية حيث اقترح – كي ما تكون الشعرية علماً- المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات أي مبدأ "المحايثة" أي تفسير اللغة باللغة نفسها فتكون اللغة محددة بالشكل الشعري بينما تكون اللسانيات متسعة للأشكال اللغوية كافة. ونشير هنا إلى أن مبدأ المحايثة يحيل على تحليل علمي ووصفي مما يؤدي إلى اصطباغ الشعرية بلغة واصفة وبالتالي إهمالها القيمة الجمالية.

هكذا تأسست الشعرية لاسيما في كتابات النقاد المحترفين، على أرضية لسانية ويتجلى ذلك في استثمار النقاد لمجموعة من المفاهيم اللسانية على مستوى الموضوع والمنهج. فقد ظلت اللغة موضوعاً للسانيات مثلما ظل الأدب موضوعاً للشعرية. وقد ظلت النظرة العلمية للنص تمثل صلب المنهج الوصفي في الدراسات اللسانية. وهو جوهر ما دعت إليه الشعرية. ومثلما نادت اللسانيات بمبدأ الثنائية نادت أيضاً الشعرية بثنائية الأدب والكلام الأدبي. وقد دعت اللسانيات إلى مبدأ الاستقلالية وذلك بهدف تخليص اللغة من شوائب العلوم الأخرى، جاءت الشعرية هي الأخرى فعملت على تخليص أدبية النص الأدبي من شوائب العلوم الأخرى في المقاربة الشعرية، وهذا ما عرف عند منظري الشعرية واللسانيات بمبدأ المحايثة أو المقاربة الباطنية أو الداخلية للأثر الأدبي، مثلما هو الشأن عند تودوروف كما سنرى في محطتنا اللاحقة.

هذه الشعريات ذات الاتجاه اللساني، والمتمثلة على وجه الخصوص في شعرية جاكبسون وتودوروف وجان كوهين، هي شعريات لقيت ضربات عنيفة من لدن النقاد، وسنكتفي بالإشارة إلى واحد من هؤلاء النقاد الذين تهجموا على هذه الشعريات بعصا غليظة ومن هؤلاء حسن ناظم الذي يرى أن:"الشعريات اللسانية فضلاً عن عجزها عن تقييم النص الأدبي جمالياً لم تستطع أن تطرح تفسيراً مقنعاً

وموضوعياً للتفاوت الإبداعي الملحوظ حدسياً بين النصوص، فالتحليلات الشعرية – باعتمادها المنهج اللساني- تتناول على صعيد واحد النص الأدبي الفذ والمعترف به بوصفه نصاً إبداعياً منفرداً (...) وإذا كانت الشعريات تحلل نصوصاً تتوفر على جمالية ملحوظة فلا يعني هذا أنها تخضع هذه النصوص إلى اختيار اختباري موضوعي، بل إن الاختيار يخضع لحوافز ذاتية، تستند إلى إجماع يرتئي جمالية النص عبر التاريخ"[1]. يشير حسن ناظم في هذا القول إلى عدم تملك الشعرية اللسانية لأدوات إجرائية تمكنها من السفر داخل البقاع الجمالية لعالم النص الشعري مشخصاً ذلك في عدم إدراك الآليات والأدوات المشغلة لجماليات النص في عملية المقاربة مشيراً في الوقت نفسه إلى أن عملية اختيار النصوص تخضع إلى عامل الذاتية والهامشية أي مقاربة نصوص دون أخرى، وهذا ما جعل هذه الشعرية اللسانية تتصف بالتجزيئية أيضاً.

ونحن نرى أن العجز الذي منيت به الشعرية في ثوبها اللساني لا يكمن في هذه النقائص فحسب، بل يكمن في عدم امتلاك رؤيا شعرية نقدية للعمل الأدبي. هذه الرؤيا تقوم على جملة من الخصائص والعلائق يأتي في مقدمتها إدراك لا محدودية الشعر والغموض والفجائية والرفض والكشف والتجاوز والنبوءة والرؤية الفلسفية والثقافة والمعرفة والإبداع، وما إلى ذلك من الخصائص الأخرى، التي تحدث عنها الشعراء النقاد العرب وفي مقدمتهم أدونيس. إن إغفال هذه الخصائص هو الذي أدى بالشعرية اللسانية إلى هذا العقم والجمود كما سنرى في محطات أخرى من هذا البحث. ونكتفي في نهاية هذا المبحث بالقول إن التواشجات السالفة الذكر بين النظرية الشعرية والمبادئ اللسانية كافية لإضفاء صفة الموصوف اللساني على منطق الشعرية في فضائها الاحترافي.

---

(١) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص ١٣٤.



# الباب الأول

## مفاهيم الشعرية في كتابات الغربيين

# الفصل الأول

## مفاهيم الشعرية في كتابات النقاد المحترفين الغربيين

**١)- الشعرية عند تودوروف**

**٢)- الشعرية عند رومان جاكبسون**

**٣)- الشعرية عند جان كوهين**

## مفاهيم الشعرية في كتابات النقاد المحترفين:

### ١- الشعرية عند تودوروف:

إن الحديث عن الشعرية في كتابات تودوروف وورمان جاكبسون وجان كوهين في العصر الحديث، لا يعني ذلك أن الشعرية من المفاهيم الحديثة فقد تعرض لها أرسطو في كتابه "فن الشعر" حيث يرى أن الشعرية هي علامة العبقرية المميزة[١]. ويأتي تودوروف في طليعة المهتمين بهذا الكتاب، حيث عده دعامة أساسية للتأسيس لعالم الشعرية بوصفه عالماً متموجاً لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة؛ لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها "... ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول جيرار جينت، كما أن منافذها وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال (...)، كما أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة، يدمج الشعرية ضمنه (...)، وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر..." [٢]

إن الشعرية عند تودوروف تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي، وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية، ينبع أساساً من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية. [٣] وقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي، حدث عبر عن ذلك بقوله:" نستطيع (...) تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر

---

(١) ينظر: مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الجزائر، ١٩٩٤، ص ٥٠.

(٢) ينظر: عثمان الميلود: شعرية تودوروف، دار عيون المغرب، ط١، ١٩٩٠، ص ١٦.

(٣) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ١٩٩٤، ص ٢٦٥.

اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي"[1]. بيد أن هذا التقسيم الذي اعتمده تودوروف في الدراسة الأدبية ليس من الجديد في مجال الدراسات البلاغية القديمة، وهذا التشابه في التقسيم هو في حقيقة الأمر تشابه شكلي يحمل في جوهره الكثير من الفوارق.

ويدعو تودوروف إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب، أو العمل الأدبي وذلك لاعتبارات عديدة، من بينها أن هناك علاقات بين الخطابات، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، وتحديد مفهوم الخطاب الأدبي يساعد على إبراز الخصائص التي تميزه عن غيره[2]. إن الخطاب الأدبي في نظر تودوروف "خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبراً أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته (...) بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخناً غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه..."[3]. وفي المقاربة النقدية التي قام بها تودوروف للخطاب الأدبي نجده يميز بين موقفين: أولهما يرى في النص الأدبي ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجلياً لبنية مجردة، ويفصّل الحديث عن هذين الموقفين:

**الموقف الأول:** يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد، يمكننا أن نطلق عليه التأويل. والتأويل – في الحقيقة – هو معنى النص المعالج، لكن تأويل أي عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة، ودون إسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلاً[4] وفعالية هذا التأويل أو القراءة تتضح من خلال ربطها بين موقفين نقديين آخرين وثيقي الصلة بها هما: التفسير والوصف. فتفسير نص من النصوص يشتمل استبدال نص آخر بالنص الذي نقرأه،

---

(١) تودوروف: الشعرية، ص٣١، ٣٢.

(٢) ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، ص ٢٦٣.

(٣) ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، ص ٢٦٣.

(٤) تودوروف: الشعرية، ص ٢٠.

مما يؤدي إلى تنوع القراءات لنص واحد، وذلك لتعدد القراء. أما الوصف فيعني به تودوروف "الأسلوبية" أي تطبيق أدوات اللغويات البنيوية على النصوص الأدبية[1].

**الموقف الثاني:** هو الإطار العام للعلم.. فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري وطبقاً لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه سواء أكانت مواضيع فلسفية أم اجتماعية أم غير ذلك[2]. ونظرية التأويل تستند في مقاربتها من النص إلى نصوص من خارجه وهي في أحيان كثيرة مقدسة، لأن المنهج يحدد مفاهيمه وأدواته التحليلية ثم يخترق النص وفق استراتيجيته والمفاهيم التي اصطنعها لنفسه، فهو يبحث في النص عما يريد لا على ما هو كائن وممكن... أما أدوات العلم التي تتخذ العمل الأدبي موضوعاً فهي في علاقة تنافر[3].

وثمة ملاحظة أساسية لابد من إدراجها في هذا السياق وهي أن العمل الأدبي في أطروحات تودوروف لا يمثل دوماً موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، حيث أن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية[4]. هذه الأدبية تتولد مما يقع في نظام اللغة من خلخلة واضطراب يصبح هو نفسه نظاماً جديداً لما فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الأدبية، وبالتالي تخرج الأدبية عن نطاقها السطحي إلى خطاب يتميز بنفسه، له استقلاليته الخاصة.

وتبعا لذلك يرى منذر عياشي أن أدبية الخطاب الأدبي هي نقيض للنفعية التي يتميز بها الكلام اليومي، لما فيه من قوة إيحائية مكثفة تسكن النص وتمتد على أطرافه حتى تضيق معها مساحة التصريح وتغيير الأسلوبية للتعبير المباشر[5]. إنه

---

(١) روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٤، ص١٦٤.

(٢) تودوروف: الشعرية، ص ٢٢-٢٣.

(٣) تودوروف: الشعرية، ص٢٤.

(٤)المرجع نفسه، ص٢٣.

(٥) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص٢٧.

الانتقال من لغة التصريح إلى لغة التلميح ومن الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر، أي أن الشعرية كما يقول تودوروف:"تتحقق انطلاقاً من الأدب نفسه فهو مجرد تحويل من خطاب إلى خطاب ومن نص إلى نص"[1].غير أن هذا التحول يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مسألة تنوع الأجناس الأدبية وعلاقتها بعضها ببعض، كما أن هذا التحول أو الانتقال يفترض قانوناً جديداً مغايراً للقانون الموجود سلفاً؛ لأن التاريخ الأدبي تاريخ متغير ومتجدد، إنه لا يعرف الثبات أبداً فهو ديمومة مستمرة ومختلفة من عصر إلى آخر.هذا وقد أعطى تودوروف أهمية خاصة للنظرية الأدبية وهي الأقدر في تصوره على تجاوز التعددية والاضطراب والاختلاف وقد حددت الشعرية لنفسها استراتيجية واضحة المعالم تمثلت في استراتيجة المعرفة العلمية النظرية القائمة على الانسجام والشمولية، ويرجع محمد عمر الطالب سر اهتمام تودورف بالنظرة الأدبية إلى إقامة نقاش ضمني مع الأطروحات السابقة على اعتبار أن مرحلة ما قبل الشعرية كانت تغيّب الاهتمام بالصياغة النظرية معتقدة أن الممارسة النقدية وحدها كافية لإنتاج معرفة كاملة[2].

وإذا كانت "النظرية" هي القطب الأساسي الأول في تعريف تودوروف فإن القطب الثاني هو "داخلية" ويشير هو الآخر إلى مجموعة المحاولات التي استهدفت جعل موضوع الدراسة موضوعاً علمياً، ويتعلق الأمر بكل من علم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ "حيث خضعت هذه العلوم لضوابط خارجة عن نطاقها، ضوابط صيغت أساساً لدراسة وقائع من جنس آخر كالواقعية الاجتماعية أو التاريخية أو الظاهرة النفسية... "[3]. وتبعاً لذلك عملت الشعرية على تخطي العلوم الأخرى وذلك بتوليد عناصر مقاربتها الجمالية من داخل العمل الأدبي ذاته.

وتهدف الشعرية إلى جانب البحث عن مجمل اللآلئ الجمالية، والمتمثلة في الأدبية إلى: تأسيس نظرية ضمنية للأدب، تحليل أساليب النصوص وكذا استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي. ونشير هنا إلى أن مجال الشعرية لا

---

(١) تودوروف، الشعرية، ص٧٦.

(٢)+(٣) محمد عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٢٢٩.

يقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه، فالشعرية – طبقا لتودوروف – تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الأعمال الموجودة[1]. وهي دعوة من تودوروف إلى تأسيس ما يسمى بالأدب المحتمل والمفترض فمثل هذه الرؤية تفتح آفاقاً جديدة للنظرة وتحثها على البحث المعمق في مستقبل المسيرة الأدبية لذا يدعو تودوروف إلى شحن الشعرية برؤية مستقبلية تتنبأ بالممكن والآتي.

هذا وقد تحدث تودوروف عن شعرية القراءة أو التلقي حيث أشار إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه، فالقراءة تعزو لنفسها "مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل مطورة للشعرية تحدد معنى النص الخاص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفذه"[2].

وإذا كانت الشعرية عند تودوروف هي مقاربة باطنية ومجردة للأدب فهي عند بول فاليري عملية تحرك داخلي في الخطاب الأدبي، تتحسس خيوطه التي تذهب طولاً وعرضاً فتكون شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميزة أطلق عليها فاليري اسم "الشعرية"[3]. والشعر عنده هو لعبة طقس ديني وليس له من هدف محدد، فهو القانون الخاص لذاته له غايته الخاصة[4]. حيث "كل فنتازية خالصة تجد طريقها من خلال التموقعات المختفية في مختلف الحساسيات فلم نبدع إلا ما يبدع أو ما يراد أن يبدع"[5].

وما نخلص إليه هو أن جوهر الشعرية عند تودوروف يقوم أساساً على خاصية البحث الأدبية، بحث في أدبية الخطاب الأدبي وفي منأى تام عن سائر الخطابات

---

(١) Todorove : dictionary Encyclopedique des sciences du longage, editions de seul, paris, ١٩٧٢, ٧٨- ٧٩.

(٢) Ibdem, p٧٩.

(٣) تودوروف: الشعرية، ص ٢٣.

(٤) ينظر: فيليب فولتينيك: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، لبنان، ط١، ١٩٦٧، ص ٢٩.

(٥) Gerard Genette :Figurest I, Collection Telquel, Edition du seuil, ١٩٦٦, p ٢٦٢.

الأخرى، فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية، إنه البحث عن أدبية اللغة في صورتها الانزياحية، بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الانفتاح على أفق المستقبل في تموجه نحو الآتي، إنها مقاربة لباطن النص لا ظاهره، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللغة فن قول جديد لم تقله من قبل، وهو قول الخطاب النوعي، وما يتطلبه من استراتيجية جديدة في التلقي، فإن تودوروف انتقل من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية التلقي. وجاء بول فاليري ليؤكد على دور العلامة اللغوية في ترابطها مع باقي العلامات الأخرى في نسيج هو أشبه ما يكون بالسحر، فمن هذا الترابط الداخلي تتبجس الشعرية، التي هي عملية خلق لغة جديدة داخل لغة أخرى أو هي توليد لغة جديدة توصف بأنها شعرية.

**٢- الشعرية عند رومان جاكبسون:**

يمثل رومان جاكبسون فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية ونشير هنا إلى فضل الشكلانيين الروس في التنبيه إلى وظيفة الناقد التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها. وقد لعب رومان جاكبسون دوراً أساسياً في تطوير هذا المفهوم، حيث ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الست، كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية.

وقد بين جاكبسون أن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يصنع الوظيفة الشعرية للغة[1]. مؤكداً بأن كل رسالة مهما كانت تتضمن وظيفة أدبية، إلا أن هذه الوظيفة تختلف من نص إلى آخر. وقبل الخوض في مختلف الأسس التي نادى بها جاكبسون في تأسيسه لعلم الشعرية نشير إلى أن هذا العلم قد انبثق من أرضية ألسنية وهذا ما نلمحه بصورة خاصة في تعريف جاكبسون للشعرية، فهي:"ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع

(١) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص ٣١.

للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1].

ويطرح جاكبسون تعريفاً آخر يمتاز بالإيجاز: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص"[2]. هكذا يحاول جاكبسون أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما، من خلال ربطها باللسانيات حتى تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية، وعلى الرغم من أن تعريف جاكبسون للشعرية يوحي بأن نظريته تهتم بالخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية، إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر. وسنرى لا حقاً اتصاف هذا الحكم بالتجزيئية شأنه في ذلك شأن نظرية الانزياح عند جان كوهين.

ونلحظ أثر هذا المد اللساني في معالجة جاكبسون لنصوص الشعراء المستقبليين, وذلك في دراسته لمقاطع من الشعر الروسي الجديد, حيث قارب فيها المظهر الصوتي خصوصاً واللساني عموماً, وينتهي جاكبسون إلى نتيجة مفادها أن الصوت هو الظاهرة المهيمنة في شعرية كل من مايا كوفسكي وبوشكين[3].

ومن اللافت للانتباه أن جاكبسون قد ظل مخلصاً للأثر الألسني حتى في تأسيسه للأسلوبية البنيوية، بل ظل مطالباً بأن تعرف الشعرية باتجاهاتها المتباينة من حقول المد الألسني وهذا ما أشار إليه عدنان حسين قاسم في معرض حديثه عن إصرار بعض الألسنيين، على الحضور القوي للدفق اللساني في عملية مقاربة شعرية

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٥.

(٣) للتوسع يراجع: محمد الماكري: الشكل والخطاب, مدخل لتحليل ظاهراتي, المركز الثقافي العربي, بيروت,ط١, ١٩٩١, ص١٠٠-١٠١.

النصوص ولغتها الشعرية مقاربة بناءة وناجحة[1]. وهي الدعوة نفسها التي أشار إليها صلاح فضل في كتابه "شفرات النص"[2]. وإذا كانت الشعرية تتحد وتتواشج باللسانيات تارة وبالأسلوبية تارة أخرى، فإنها تتضافر بالمنطق نفسه بموضوع السيميولوجيا، الموضوع الذي اعتبر العلامة في المنجز النصي إشارة سابحة في فضاء من اليم الدلالي، ويتضح ذلك جلياً في تساؤل جاكبسون عن تجلي الشعرية؟ فيقدم لتساؤله جواباً مفاده أن:"الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا انبثاقاً للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[3].

ومهما يكن من أمر هذه العلاقات التي تربط حقل الشعرية بحقول معرفية أخراى، فإن الشعرية عند رومان جاكبسون تتأسس على مجموعة من العناصر إذا ما تضافرت بعضها برقاب بعض فإنها تعطينا في النهاية محصلة مفهوم الشعرية، فقد تحدث جاكبسون عن مكونات هذا المفهوم وسنحاول في الفقرات التالية تتبع شتى هذه الماهيات الجزئية المتمثلة في حديثه عن مفهوم الشعرية وموضوعها، وتجلياتها، وكذا علاقتها باللغة العادية، لننتقل فيما بعد إلى حديثه عن عناصر التواصل، والوظيفة الشعرية، واللغة الشعرية والصورة والغموض والموسيقى والقافية.

إن مفهوم الشعر عند جاكبسون هو:"التشديد على المرسلة لحسابها الخاص" [4]. فالشعر ليس كلاماً عادياً، أي أنه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكداً بذلك كثافة اللغة الشعرية، وبالتالي فإننا نحصل على مرسلة شعرية عندما تكون كل العناصر المستعملة في البنية ضرورية لفهم المرسلة بمجملها. وما

---

(١) ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠٠١، ص ٩٧.

(٢) الصادر عن دار عين للدراسات والبحوث الانسانية، ط٢، ١٩٩٥، ص ٧٦.

(٣) ينظر: بسام قطوس: استراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص ٢٠٢.

(٤) ينظر: فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ١٩٩٩، ص ٧٥.

يعتقده جاكبسون هو أن:"محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغير مع الزمن..."[١]، هذا هو مفهوم الشعر عند جاكبسون، فهو لا يعرف الشعر كما يعرفه الأدباء بوصفه صيغ كلامية مفعمة بشحنات الشعور وبوارق الفكر، بل يعرفه بأسلوب جديد[٢]. ينظر إلى النص بوصفه مدونة كلامية منفتحة الدلالة، ترتبط بالأزمنة المتعاقبة فكأن الزمن هو الذي يقدم قراءته الصحيحة والموضوعية لعالم المدونة الشعرية، إنها لعبة كلامية والقراءة الشعرية الحقة هي لعبة ثانية تختفي وراء الدوال لتصنع من الدال الواحد، وفي الزمن الواحد مئات الدلالات، ما دام محتوى الشعر غير ثابت.

لقد تحدث جاكبسون عن موضوع الشعرية الذي هو: تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيراً من الخصائص الشعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات؛ أي إلى علم السيميولوجيا العام[٣].

من هنا جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على أساس التفريق بين فئتين لغويتين[٤]، الأولى لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة، ونعبر من خلالها عن الأشياء، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة. أي عندما تكون اللغة ذاتها موضوع البحث، وهذه هي الشعرية، ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها، وتستكشف تركيباتها الخفية.

---

(١) ينظر: بسام قطوس: استراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص ٢٠٢.

(٢) ينظر: فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، رسالة ماجستير، ص ٧٦.

(٣) ينظر: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص٣١.

(٤) المرجع نفسه: ص٣١-٣٢.

إن فكـرة التـشديد علـى الأدب بوصـفه واقعـة قابلـة للبحـث العلمـي وبوصـفه مجموعة من خصائص الفن القولي أمـر اسـتدعى نبـذ الاتجاهـات الفلسفية والنفسية والجمالية في دراسته فضلاً عن نبذ التناول الأيديولوجي، ولا يعني هـذا إلغـاء وشـائج الأدب مع الحياة بل إلغـاء صـلاحية هـذه الوشـائج في اسـتنباط خـصائص الأدب. ولقـد وجـد علـم الأدب وجهتـه الـصحيحة في عبـارة جاكبـسون الـشهيرة: "إن موضـوع العلـم الأدبـي لـيس هـو الأدب وإنمـا الأدبيـة أي مـا يجعـل مـن عمـل مـا عمـلاً أدبيـا"[1]. بهـذا يكـون البحـث منـصباً علـى (أدبيـة) الأدب، بوصـفه لغـة مـن دون التـأمل في التجليـات الفلسفية والنفسية والجمالية والإيديولوجية المنبثقة عنه.

هـذا وقـد قـدم جاكبـسون مـوجزاً للعناصـر المكونـة للحـدث اللـساني، حيـث عرضـها علـى النحـو التـالي: إن المرسـل يوجـه رسـالة إلى المرسـل إليـه، ولكـي تكـون رسالة فعالة فإنهـا تقتضي سياقاً تحيـل عليـه وهـو يـدعى بـالمرجع، وتقتضي الرسـالة أخيراً اتصالاً أي (قناة). وكل عامل من العوامـل الـستة المكونـة للحـدث اللـساني تلـد وظيفـة لـسانية، حيـث ميـز جاكبـسون بـين سـت وظـائف للغـة وهـي:(الوظيفـة، المرجعيـة، الانفعاليـة، الافهاميـة، التنبيهيـة، الانعكاسـية الـشعرية)[2]. فالوظيفـة الـشعرية هـي الوظيفـة المهيمنـة علـى بـاقي الوظـائف اللغويـة الأخـرى، حيـث قـال جاكبـسون عنهـا: "بأنهـا إحـدى الوظـائف الموجـودة في كـل أنـواع الكـلام، فبـدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تماماً فالوظيفة الشعرية تدخل ديناميكية لحياة اللغة"[3].

لقـد تعمـق جاكبـسون في دراسـة الوظيفـة الـشعرية، فقـد رأى أن هـذه الوظيفـة تدخل في لغة الأطفال، فهو في مراحله اللغوية الأولى يحـاول أن يتكلم بعبـارات تملك

---

(١) ينضر إيخنبـاوم في تيزفيتـان تـودوروف: نظريـة المنهج الـشكلي، نـصوص الـشكلانيين الـروس، ترجمـة إبـراهيم الخطيـب، الـشركة المغربيـة للناشـرين المتحـدين، مؤسـسة الأبحـاث العربيـة، بـيروت لبنـان، ط١، ١٩٨٢، ص٣٥.

(٢) ينظر: ميشال زكريا: مباحـث في النظريـة الألـسنية وتعليم اللغـة، المؤسـسة الجامعيـة للدراسـات والنـشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥، ص١٧٢.

(٣) ينظر: فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص٧٩.

قافية وإيقاعاً. وهكذا بدأ عمل الوظيفة الشعرية ووظيفة ما وراء اللغة عند الطفل في مرحلة متقدمة من اكتساب اللغة.

والواقع أن جاكبسون قد اتكأ في تمييزه السداسي الذي اقترحه للوظائف اللغوية في الأساس على شارل باليه، على الرغم من أن باليه يقابل – في المقام الأول – بين الوظيفة التعبيرية والوظيفة المرجعية [1]. هذا التشابه في التمييز بين الوظائف الست هو الذي جعل الأسلوبية البنيوية لجاكبسون لا تختلف كثيراً عن الأسلوبية الوصفية أو التعبيرية لشارل باليه، والشيء الذي أدى إلى تعميق التشابه بينهما أكثر هو اتكاؤهما على الإرث السوسيري.

إن اهتمام جاكبسون بالوظيفة الشعرية جره – ومن دون هوادة – إلى ضرورة البحث عن المعيار اللساني الذي يمكنه من معرفة هذه الوظيفة، حيث عمل على تهيئة الأدوات اللازمة لكل فعل لفظي. وفي هذا السياق يذكرنا جاكبسون بنمطين أساسيين للترتيب، وهما الاختيار والتأليف "إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية"[2]

إذن فعلاقة المشابهة هي التي تتحكم في محور الاختيار، بينما تتحكم علاقة المجاورة في محور التأليف، وعلاقة المشابهة هي مجمل العلاقات النظامية التي تتخذ فيها الألفاظ في سلسلة غيابياً، بينما تكون علاقة المجاورة هي مجموعة الروابط المركبية التي هي تأليف سطري ذو بعد واحد، وتتشكل حضورياً، وطبقاً لهذا يصبح عمل الوظيفة الشعرية من إسقاط المشابهة على المجاورة، وعلى مستوى آخر وانطلاقاً من آلية التشكيل اللغوي كما هو في محوري التأليف والاختيار وتحكم علاقتي المشابهة والمجاورة فيهما على التوالي.

---

(١) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ٩٢.

(٢) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص ٣٣. ثم ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ٩٩.

وقبل العبور إلى مختلف الانتقادات التي وجهها النقاد لمفهوم جاكبسون لعناصر التواصل لاسيما الوظيفة الشعرية نود إبراز مقصود جاكبسون من صيغة الاختيار والتأليف، باختصار هما مبدآن أساسيان للخطاب، فالمتكلم يقوم باختيار أحد المرادفات المتاحة والمتنوعة، ثم يسند إليها أحد المرادفات الأخرى من مجموعة أخرى، والتأليف يعتمد على مقدرة المتكلم نفسه في إنتاج الجملة، ويحدد جاكبسون البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور الترتيب [1]. هنا يتجاوز مبدأ التماثل مهمته المحصورة في محور الاختيار ليطلع بدور أساسي آخر في محور التأليف، إنه ارتقاء التماثل إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية، وأكثر من هذا ارتقاؤه إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية فنية، أي متواليات شعرية.

ولعل أهم شيء في انتقادات روبرت شولز لنموذج الوظائف الست لجاكبسون هو ما اصطلح عليه شولز بعدم الكفاءة المصطلحية، فجاكبسون في تصور شولز كان قد استخدم مصطلح (رسالة) بمعنيين مختلفين، مرة بمثابة (معنى) ومرة أخرى بمثابة (شكل لفظي)، والرسالة إشارة تدل على الصيغة اللفظية ومضمونها الدلالي، هذا وقد تجاهل جاكبسون الفرق بين الاتصال المكتوب والاتصال الشفوي، فمن الممكن في الاتصال الشفوي أن تبرز عناصر الاتصال التي يتضمنها نموذج جاكبسون [2]. غير أن الوظائف اللغوية عنده لا تحيط بمجمل استعمالات الرسالة اللغوية، وهنا يضاف إلى عدم الكفاية المصطلحية لنموذج جاكبسون طعن آخر مفاده أن نموذجه التواصلي غير شمولي وهو يسقط من حسابه أو يتجاهل بضع وظائف أخرى[3].

وتتضح فكرة اللاشمولية عند جاكبسون في دراساته التطبيقية، حيث عزا جاكبسون تنوع الأجناس الشعرية وخصوصيتها إلى مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة، في شكل نظام هرمي متنوع، ونتيجة لهذا نجد

(١) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ٩٩.

(٢) روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ص٣٩.

(٣) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ٩٢.

مساهمة الوظيفة المرجعية في الشعر الملحمي، إلى جانب الوظيفة الشعرية لأنه يشد على ضمير الغائب، ومساهمة الوظيفة الانفعالية إلى جانب الوظيفة الشعرية[1]. لأنه يركز على ضمير المتكلم ومساهة الوظيفة الإفهامية إلى جانب الشعرية، في شعر ضمير المخاطب الذي يمتاز بسمة التماسية إذا كان ضمير المتكلم تابعاً لضمير المخاطب وسمة وعظية إذا كان ضمير المخاطب تابعاً لضمير المتكلم[2].

ويرى حسن ناظم أن:"هذه التعميمات التعسفية نسبياً (...) لا تؤدي كفايتها التطبيقية، ومن الضروري أن أنبه على أن هذه المساهمات الوظيفية جاءت متلائمة مع ما ناقشه جاكبسون من أجناس شعرية مختلفة (الملحمة، الشعر الغنائي، شعر ضمير المخاطب الوعظي والالتماسي)، فمساهمات الوظائف اللغوية وربطها بالوظيفة الشعرية عبر استجلاء الضمير في النوع الشعري، أمران يتعذر ممارستهما في الدراسة، إذا ما استثنينا توضيحات جاكبسون نفسه في الأجناس التي ذكرت. ومكمن تعثر هذا المنظور هو الشعر المعاصر وبعض الكتابات الأدبية التي لا تعد — رسمياً — شعراً"[3].

وتبقى هيمنة الوظيفة الشعرية في الشعر الموزون الذي درسه جاكبسون مع ملاحظة اعتنائه بالوظائف الثانوية الأخرى، فهو لم يشغل بهيمنة الوظيفة الشعرية خارج الشعر الذي اتخذه مادة تطبيقية. إن المنطقة الشعرية التي رصدها جاكبسون تتجاهل كثيراً الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى التي تتوفر على الوظيفة الشعرية، وربما تكون "قصيدة النثر" أشد شاخص يقف إزاء فرضية جاكبسون وكذلك الأمر مع بعض الكتابات الصوفية العربية. ولا يقتصر نقد تطبيقات جاكبسون على هذه الزاوية فحسب، فالوصفية الطاغية في شعريته أوقعت تطبيقاته "في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما جعل بعض

---

(١) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٥١.

(٢) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٣٢.

(٣) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص٩٣.

دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من هذه التراكيب التي يفترض جاكبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني"[1].

إن اعتناق جاكبسون للوصفية اللسانية في تضايفها مع مختلف الأبنية النحوية والبلاغية أمر أدى به إلى اختزال بنية الخطاب الأدبي وإلى تقدير مفرط للمقولات النحوية، حيث ثمة شيء مجهول لا يتشكل منه الشعر، وعملية إخضاع الشعرية إلى اللسانيات لا تؤدي إلى الكشف عن هذا المجهول، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن جاكبسون يميل لأن يجد التماثلات المنظمة نفسها في القصائد المختلفة التي حللها، ولهذا فإن فرضيته تتجاوز كون الوظيفة الشعرية تنتج التماثل كوسيلة شعرية ونستطيع أن نجد تماثلات لا تحصى في أية قصيدة. هذه مجمل المزالق التي وقع فيها جاكبسون في تأسيسه للشعرية وهو تأسيس قاده إلى اكتشافات جديدة في حقل الشعرية اللسانية والأسلوبية.

ولم يتحدث جاكبسون عن عناصر التواصل والوظيفة الشعرية فحسب، بل نراه تحدث عن قضايا أخرى من خصوصيات الشعرية، كقضية الغموض واللغة الشعرية والصورة والموسيقى والقافية. يقول جاكبسون عن خاصية الغموض:"إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه لازم للشعر"[2]. وينتج هذا الغموض من تلاحم النصوص الحديثة بالنصوص القديمة "فالنص الشعري هو عبارة عن مفردات قديمة تلتحم فيما بينها بعلاقات جديدة ومبتكرة، ومن هنا تأتي الغرابة في الشعر"[3].

أما فيما يتعلق بجوهر اللغة الشعرية، فقد تبنى جاكبسون مفهوم شلوفيسكي القائل:"إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق وإنما في تلك النوعية التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صورة، أو موضوع متداول من سياقه

---

(١) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥، ص٧٦.

(٢) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٥٧.

(٣) ينظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص ٧٩.

المعتاد ليحوله إلى شيء جديد"[١]. ويرتكز الخلق الشعري بالصور عند جاكبسون على محورين اثنين هما: الاستعارة والمجاز المرسل، فالاستعارة: قد اكتسبت أهمية كبرى منذ القدم وسميت بملكة الصور البيانية وتعمل خاصة على المحور الاستبدالي، أما المجاز المرسل فيعمل على المحور النغمي وهو يعتمد على عملية ذهنية ينتقي العقل فيها وحدة معينة من الوحدات التي يتضمنها مفهوم الكلمة[٢]. وقيام الشعر على أحد هذين القطبين وكيفية صياغة الصورة الشعرية هو ما يميز شاعراً على شاعر آخر، فالمعاني مطروحة لدى الجميع، إلا أن طريقة التعبير مختلفة من شاعر إلى آخر.

كما اعتنى جاكبسون بالصورة الشعرية وبعلاقتها بالسياق بهدف تفهم النص وتفهم بنيته الكلية وتبقى الغاية الأصلية من تحليل النص التوصل إلى معرفة عالم الشاعر ورؤيته وتفاعله مع العالم وموقفه منه[٣]. إذا كانت الموسيقى في تصور جاكبسون غير قادرة على التعبير عن أي شيء كان سواء أكان ذلك شعراً أم تصرفاً أم حالة نفسية... فإن التعبير لم يكن أبداً صفة ملازمة للموسيقى[٤]. إلا أن جاكبسون كان من المهتمين بالحركة النغمية (الإيقاع) في القصيدة، ولاسيما في دراساته الأسلوبية، وهذا ما صرح به عدنان حسين قاسم[٥].

وهكذا فإن الموسيقى في تصور جاكبسون كالشعر ليس لها هدف خارج المرسلة وإنما هدف المرسلة فيها هو المرسلة بحد ذاتها، فالمرسلة الموسيقية تعبر عن نفسها وهي إذن لا تعبر عن شيء مضمر في داخلها ولا عن عواطف وانفعالات ومشاعر، كما يتوهم البعض، وقد عبر هاشليف عن هذه الفكرة بقوله:"إن الفكرة الموسيقية غاية في ذاتها وليست وسيلة للتعبير عن المشاعر والأفكار"[٦]. أما

---

(١)+(٢)المرجع نفسه، ص ٨٠.

(٣) ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥، ص١٧٥.

(٤) ينظر: فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص ١٠٠.

(٥) ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص ١٤٠.

(٦) ينظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص ١٠١.

القافية فهي تكرار لبعض الفونيمات، فتتبع بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تجمعها والفرق بين الصنف الشكلي والتطبيق النحوي يمكن أن يرتفع بواسطة القافية، فالبنية الشعرية، إذن تعتمد على مبدأ التوازي، وهذا ما يؤمن جمالية الشعر ويساعد الذاكرة على حفظه، ومن هنا يأتي الإيقاع، وهو عند جاكبسون ومدرسة براغ بشكل عام عنصر تقترن به عناصر صوتية وظيفية أهمها التكرار[1].

من خلال ما تقدم نلاحظ أن الشعرية عند جاكبسون قد تأسست في فضاء لساني وفي شعرية لسانية وأسلوبية وسيميولوجية بامتياز بل هي شعرية بنيوية أحياناً أخرى. ولا نتعجب من هذه الفصائل المنهجية التي ارتدتها شعرية جاكبسون لأن صاحبها، قد ولد شكلانياً، كان من أقطاب حركة براغ، ثم أصبح فيما بعد شكلانياً، فأسلوبياً في تأسيسه للأسلوبية البنيوية.

والشعرية عند جاكبسون هي خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، هي اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى وما إلى ذلك من العناصر الأخرى. وبرغم الانتقادات الموجهة لجاكبسون فيما يخص الوظيفة الشعرية وعناصر التواصل وثنائية التأليف و الاختيار، إلا أن جاكبسون يبقى واحداً من أهرامات النقاد المحترفين للتأسيس للشعرية الغربية الحديثة.

**٣- الشعرية عند جان كوهين:**

لقد تأثر جان كوهين في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ "المحايثة" في صورته اللسانية فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية، يقرأ بنظرة وصفية عمودية، تحاشي مسألة وضع النص الشعري في سياقات غير لغوية قاتلة، ولعل هذا ما أشار إليه حسن ناظم في معرض حديثه عن شعرية كوهين فهي ذات اتجاه لساني، ولحرص كوهين على أن يكسب شعريته علمية معينة، حتم عليه أن يستثمر المبادئ اللسانية، وقد

---

(١) المرجع نفسه، ص٧٧.

اقترح – كيما تكون الشعرية علماً – المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علماً أي مبدأ (المحايثة) أي تفسير اللغة باللغة نفسها[1]. هذا التضايف بين الشعرية واللسانيات في أطروحات كوهين لا يخلو من تضايف آخر بين الشعرية والأسلوبية ويبدو ذلك جلياً في تعريف كوهين للشعرية بوصفها: "علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية"[2].

لكن كوهين يركز كثيراً على خاصية الانزياح في الشعر لأن الشعر حسب تصوره هو: "علم الانزياحات اللغوية"[3] هذا التداخل بين حقل الشعرية والأسلوبية لايجب أن يوهم القارئ بفكرة التماثل بينهما "فثمة فرق بين الأسلوبية والشعرية يتبدى للوهلة الأولى عند مطالعة الحقليـن النقديين، فالأسلوبية تعنى بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما(...)؛ أي ما هو متعين، وغير تجريدي، أما الشعرية فهي نظرية الأدب التي تعنى بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي أو دراسة ما هو متعال(...) وغير متجسد في نص بعينه، ومستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ..." [4].

وبرغم هذا الفرق تبقى الأسلوبية زاوية من زوايا النظر لعلم الشعرية، بل إن الشعرية هي مادة هذا النظر، وخلاصة عصارته الجمالية. إن طغيان النزعة العلمية على الفضاء النظري لعالم الشعرية في تصور جان كوهين جعل الشعرية لديه تشغل عالماً ضيقاً، هو عالم الشعر، بحديه الصوتي والدلالي، ففي ضوء هذه المعادلة الجبرية يأتي مفهوم كوهين لشعرية القصيدة النثرية والشعرية على حد سواء، فضيق مجال الشعرية ينبعث من قوله: "الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعاً له"[5]. وإذا كانت اللغة قابلة للتحليل على مستويين اثنين، الصوتي

(١) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص١١٣.

(٢) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٦.

(٤) بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، مج١٠، ج٤٠، جوان ٢٠٠١، ص٢٨٧.

(٥) جان كوهين: بنية اللغوية الشعرية، ص٩.

والدلالي[1] فإن الشعري يتعارض مع اللغة النثرية من خلال خصائص موجودة في هذين المستويين.

وإذا كان الجانب الصوتي واضحاً في الشعر، فإن الجانب الدلالي يحتوي أيضاً على خصائص يمتاز بها الشعر، حاولت البلاغة أن تحددها. وتبعاً لذلك فإن كوهين يميز بين ثلاثة أنماط من القصائد:

١- **القصيدة النثرية**:أو (القصيدة الدلالية) وتركز على الجانب الدلالي مع إهمال الجانب الصوتي.

٢- **القصيدة الصوتية**: (النثر المنظوم)، وهي تركز على الجانب الصوتي مع غياب الجانب الدلالي.

٣- **القصيدة الصوتية/الدلالية**: أو (الشعر التام)، وهي التي تتوفر على خصائصها الصوتية والدلالية في آن واحد.[2]

وانطلاقا من التعارض الذي يقيمه كوهين بين الشعر والنثر، يصل كوهين إلى تحديد مفهوم مركزي عنده، هو مفهوم (الانزياح)، حيث يمكن أن تعد القصيدة انزياحاً قياسياً إلى اللغة العادية[3]، ويتخذ الانزياح عند كوهين طابعاً تعميمياً، حيث يقوم بسحبه على كل مكونات القصيدة، لتتحول هذه الأخيرة إلى انحراف عن القاعدة. إن هذا الانحراف الذي يطرحه كوهين يتمظهر في بنية اللغة الشعرية للنص وهو الذي يسمها بطابع الشعرية، ومن ثمة تصبح اللغة الشعرية واقعة أسلوبية بالمعنى العام.

وما يصل إليه كوهين هو أن الشعرية في النهاية ليس سوى جنس لغوي، وأن الشعرية هي أسلوبية الجنس، التي تبحث عن الخصائص المكونة للغة الشعرية[4]. إن نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، وهو الخرق الذي

(١) المرجع نفسه، ص١١.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢.

(٣) جان كوهين: بنية اللغوية الشعرية، ص١٥.

(٤) المرجع نفسه، ص١٦. ثم ينظر عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص ٢٣٣.

يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية؛ لأن"الأسلوب حقيقة يعتبر غالباً – مجاوزة فردية – طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد..."[1]. فلغة الشعر تشذ في استعمالها مبدأ من المبادئ اللسانية، غير أنه في لغة الشعر – لا يكتفي بالانزياح، لابد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإن اللغة المنزاحة، وليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية، تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتتدرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى.

هذه اللغة المنزاحة ينعتها كوهين باللغة العليا، لغة تتسم بالغموض لأن معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية ليس أمراً ميسوراً لاسيما إذا ما ارتبط الأمر بفترات متباينة من تاريخ اللغة، وتبعاً لذلك يرى بسام قطوس:"أن المنهج المتبع في مسألة تمييز الشعرية من خلال الانزياح وحسب لا يمكن إلا أن يكون منهجاً مقارباً فيكون النثر هو اللغة الشائعة فمن الممكن إذن مواجهة الشعر بالنثر، فيكون الثاني معياراً لنقد الأول وإنزياحاً عنه. وربما الأمر أكثر صعوبة حين نجد بعض ملامح الشعرية تتحقق في النثر: رواية، قصة وإن تكن شعرية الرواية أو القصة تختلف عن شعرية الشعر"[2]. وإذا كانت الاستعارة مظهراً مهماً من مظاهر الانزياح يقع من الكلام على محور الاختيار فيه أي بمقابلتها بما ليست هي منه، فإن عدول الكلام الشعري عدولاً يقع على محور الاختيار أي بمقابلته بما ليس هو منه في مستويات الصوتية والدلالية.

وقد شكّك ريفاتير في جدوى المعيار، لارتباطه بالقارئ، فالقارئ يحدد العدول على وفق ما يعتقد أنه معيار[3]، وقد عوض ريفاتير مفهوم المعيار الذي نقده بنوعي

---

(١) جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص ٣٦.

(٢) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي،ص ٢٠٤.

(٣) ينظر: حماد صمود: الوجه والقفى، في التلازم بين التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨، ص١٥٠. ثم ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١١٧.

السياق اللذين اقترحهما[1] فيصبح المعيار مطرداً، بينما يدل العدول أحياناً، ولا يدل في أحيان أخرى، وكان من المقرر أن يدل العدول دائماً تبعاً لاطراد المعيار. ثم إن نظرية الانزياح، في تصور ريفاتير هي نظرية عاجزة عن تفسير بعض الأساليب العادية (السهل الممتنع مثلاً) التي لها من الخصائص البعيدة عن الانزياح ما يؤهلها من الاندراج ضمن الأساليب الأدبية.

ويرى حسن ناظم أن هذه الانتقادات الموجهة من ريفاتير لنظرية الانزياح لدى كوهين، مردها إلى الصراع القائم بين الأسلوبية والشعرية، فقد اعتقد ريفاتير بعدم جدوى كل مفاهيم الشعرية، وليس مفهوم الانزياح فحسب، ولأن مفاهيم الشعرية تتصف بالتجريد فلا تمكن من الكشف عن الخصائص الخصوصية للنص الأدبي، لأن كل نص أدبي يمتلك خصوصيته الجمالية الفردية[2]. هذا التبرير لانتقادات ريفاتير، لم يمنع حسن ناظم من إعطاء وجهة نظره في نظرية الانزياح، التي اعتنقها كوهين، فهذه النظرية هي التي أوقعت كوهين في التجزيئية وغيبت من مقارباته للأسلوب شعرية النظرة الشمولية لبنية النص الشعري[3].

وإذا ما ألقينا نظرة خاطفة على الأنماط التي حددها كوهين للشعرية فإننا نجده، قد حصرها في ثلاثة أنماط، مستنداً في ذلك إلى مستويين من مستويات التحليل اللغوي، وهما الصوتي والدلالي. وقبل جدولة هذين الصوتين، نشير إلى مستوى لغوي آخر هو المستوى التركيبي الذي ربطه كوهين بالانزياح، فالانزياح التركيبي يمثل عند كوهين نوعاً من أنواع الانزياح السياقي، الذي يحدث على مستوى الكلام، بمفهومه السوسيري، ويمثله التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب[4]. وفيما يلي جدول خاص بأنماط الشعرية عند كوهين في ضوء المستويين: الصوتي والدلالي.

---

(١) المرجع نفسه، ص١٧١.

(٢) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١١٨.

(٣) المرجع نفسه، ص١١١.

(٤) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١١٨.

السمات الشعرية[1]

| الجنس | الصوتية | الدلالية |
|---|---|---|
| قصيدة نثرية | - | + |
| نثر منظوم | + | - |
| شعر كامل | + | + |
| نثر كامل | - | - |

ويسمي كوهين القصيدة النثرية (قصيدة دلالية) لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعرياً، وللدلالة على أن العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية ما، ويستدل – عبر هذه العناية بالمستوى الدلالي – على أن قصيدة النثر موجودة شعرياً، على الرغم من أنها تبدو "شعراً أبتر" لإهمالها الإمكانات الصوتية.

ويسمى الصنف الثاني "قصيدة صوتية" لتضمنها الوزن والقافية، في حين أنها – دلالياً – لا تعدو أن تكون نثراً، فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري، وإنما موسيقى فحسب. أما الشعر فيتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص، ويسمى هذا (الشعر الصوتي الدلالي) أو (الشعر الكامل)، وهو النمط الذي تبنى عليه نظرية كوهين، ولكن لكي يبلغ الشعر تكامله المنشود لابد أن يستنفذ كل أدواته ومن هذه الأدوات أو بالأحرى أهمها المستويان الصوتي والدلالي. وهذا لا يعني أن كوهين يفرق بين الشعر والنثر من زاوية الوزن فالتفريق بين هذين الكونين يكون عن طريق تضافر المستويين معاً الصوتي والدلالي.

إن مسألة الفرق بين الشعر والنثر – في تصور كوهين – هي ليست مسألة وزن أو إيقاع لأن الإيقاع "يوجد في النثر، وبين النثر الإيقاعي والوزن الإيقاعي لا يوجد أي فرق على الإطلاق"[2]. وتبعاً لذلك يقترح كوهين أن يكون التمييز بين الشعر

(١) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص١٢.

(٢) جان كوهين: النظرية الشعرية، ص ٧٦.

والنثر لغوياً، يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات أنفسها من جهة أخرى[1]. إن الشعر انزياح أو انحراف عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن المعقول، أما الانزياح المفرد الذي يستعصي على التأويل فتسقط عنه السمة المميزة للغة ألا وهي (التواصل)، وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما، فإنه لا يقف عند هذا الخرق وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية[2].

وليس المقصود بخرق اللغة محاكاة قواعد النحو والتركيب والقفز عليها، وإنما ما يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطاب العلمي، والخطاب النثري، وإذا كانت اللغة، على سبيل المثال تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة [النقط والفواصل]، فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والتضمينية. وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير.

وإذا كانت اللغة العادية تسند إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أوبالقوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة من مثل: السماء ميتة، والجبال تبكي، والأرض تغني، وهكذا دواليك[3]. ولعل كوهين بهذه الآراء يكون قد أوضح ما للغة من دور، وما للشعر من دور آخر، حيث اعتبره قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتنان[4]. وإذا كان كوهين يرى أن الشعرية هي:"ما يجعل من نص ما نصاً شعرياً"[5]، فإن الغموض يعد واحداً من الخصائص الجوهرية لشعرية النص؛ لأن:"كل شيء غامض من خلال كونه شعراً"[6]. وتبعاً لذلك فإن كوهين عمل على دحض أسطورة الغموض مادام الغموض في الشعر، لا يمكننا وعينا من

---

(١) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص ٤٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧.

(٤) ينظر:جان كوهين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص ٢٥٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢٦٠.

(٦) المرجع نفسه، ص ٤١٤.

الوصول إليه، وأكثر من هذا فإن الغموض ظاهرة إيجابية لأنه كهف لميلاد المعرفة الشعرية الحقة، فالركام المعرفي والثقافي الذي غلفت به النصوص الشعرية هو الذي أدى إلى إضفاء صفة الغموض عليها.

وهكذا يتضح أن الشعرية التي نادى بها كوهين هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الانزياح، انزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات كبرى، المستوى التركيبي والصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر بالاستناد إلى الوزن، بقدر ما كان الاستناد إلى تضافر هذين المستويين، وإن كان الغموض يمثل قيمة إيجابية في تصور كوهين فما ذلك سوى خاصية أخرى من خصائص الشعر عنده. ويبقى الانزياح عاملاً من عوامل توليد الغموض في الشعر، لأن التركيب الجديد للكلمات وفي ضوء علاقات جديدة هو الذي يحول العبارة الشعرية والنص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثف.

# الفصل الثاني

## الشعرية في كتابات الشعراء النقاد الغربيين

١)- الشعرية عند شارل بودلير.

٢)- الشعرية عند رامبو.

٣)- الشعرية عند مالارميه.

٤)- الشعرية عند إليوت.

### ١- الشعرية عند شارل بودلير:

يأتي مفهوم شارل بودلير للشعرية في سياق حديثه عن الحداثة، وما تشغله من مبادئ، إذا ما تضافرت وتآلفت بعضها رقاب بعض فإنها في النهاية تعطينا الرحيق المصفى لمفهوم الشعرية الحداثية، وهي شعرية طالما عمل بودلير على التأسيس لها في فضاء الرمزية الفرنسية. وسنحاول في الفقرات التالية اجتثاث مفهوم لهذه الشعرية من خلال تشظي مبادئها بدءاً بتعريف الحداثة مروراً بعناصرها الأخرى كالثورة على الواقع والعادة أو الروتين والخلق أو الكشف والتنبؤ والغموض، ولعل أخصب مبدأ عند بودلير في تأسيسه للشعرية هو مبدأ الحداثة في علاقتها بالزمن، أو لحظة الأبدية.

إن تحول الحداثة في أطروحات بودلير وغيره، إلى إطار معرفي لفهم الشعرية حيث حاول مطاردة مستحيل الشعر من خلال مطاردته لمستحيل الحداثة حين أدرك أنها لحظة هاربة، يقول:"الشعر الحديث هو العابر والهارب"[(١)]. فكأن الحداثة هي لحظة هروب وانقلاب من الواقع المرئي والبحث عن واقع آخر جديد، وتبعاً لذلك فإن الشاعر الحداثي تجده يحول الواقع المرئي إلى واقع شعري تتحول فيه الكلمة أو اللفظة إلى آدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة. الحداثة لا ترتبط بزمن معين، فهي تقفز على جبهات العصور، وزمنها ليس هو الماضي أو الحاضر ولا حتى المستقبل مادام المستقبل يتحول إلى حاضر كما يتحول هذا الحاضر إلى ماض.

وتبعاً لذلك فإن الحاضر الذي تريده الحداثة، هو لحظة انتقال إلى زمن ما بعد المستقبل، وهذا يعني أن الشعرية الحداثية عند بودلير تحمل تهديماً مستمراً أو دورياً للأشكال والصيغ. إن الحداثة الشعرية بهذا التصور تتجاوز نفسها باستمرار وتصححها، ولو بالتناقض معها، أي تمتلك في ذاتها سمة الحركة الدائمة المستمرة اللانهائية، الحركة العابرة أبداً، وهو تمركز يذكر بفكرة "المركزية المنطقية"

---

(١) ينظر: محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، القاهرة، مج ٤، ع٣، أبريل، ١٩٨٤، ص ١٢.

عند دريدا ونقده لها. بل يغري بالقول إن مفهوم هذه المركزية Logocentrism المنطقية قد ارتوت من مفهوم "اللحظة" الحداثية بوصفها نفياً للثبات وسعياً دائماً للتحول، لأن الحداثة الحقيقية هي:"حداثة التناسل المتسارع في المفهوم الغالب (...) فهي نفي للنماذج ولا تطمح إلى مثال"[١].

الشعرية الحداثية عند بودلير هي تخطٍ للنموذج، وهو واحد من الذين مقتوا عاداتهم وتقاليدهم فثاروا على تلك العادات والتقاليد في مقتهم للروتين في مطالبتهم المستمرة بالتجديد، يقول والقول لبودلير:"أتمنى أن أرى مراعي حمراء وأشجاراً زرقاء"[٢]. فليس ثمة مراع حمراء في الوجود العيني أو في المتخيل الوجودي، وليس ثمة أشجار زرقاء في العالم الطبيعي، ولكن ثمة تلك الألوان في العالم البودليري، عالم التخيل والرؤيا، فهذه الصور هي من الذات البودليرية وليس من ذات الوجود.

ويرى بودلير أيضاً:"الحداثة تكلم العالم"[٣]. وهنا يريد أن يقيم علاقة مصافحة وصداقة واتحاد بين قصيدة الحداثة والعالم بكل أوجاعه وأوضاره، أوجاعه السياسية وأوضاره الاقتصادية وأرجاسه الثقافية والحضارية هذه هي القصيدة العالمية التي ارادها شارل بودلير، قصيدة لا ترتبط بمجتمع معين أو شعب واحد أحادي أو قومية ما. إنها قصيدة عالمية تتخطى النبرة الاجتماعية والنغمة الوطنية والروح القومية. هنا تتحد القصيدة بالعالم فيتحول العالم إلى قصيدة، فكأننا نرى ذاتنا وذات الآخرين من خلال القصيدة، وصدق نزار لما قال:"تحت كل كلمة لغم ووراء كل فاصلة أو نقطة مجهول جديد"، فهذه الألغام والمجاهيل ليست نظريات أحصاها نزار أو عدها عداً بل هي عالميات. وقد قال بودلير بالكشف ومعناه أن القصيدة الكشفية هي القصيدة التي تكشف لك عالماً جديداً، عالما بكراً

(١) ينظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٠، ص ٨٢.

(٢) ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٢، ص٣٣.

(٣) ينظر: عبد الله حمادي: قضية الحداثة، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ١٩٩٦.

والكشف من مقولات الرمزيين الفرنسيين وإن طوفت جذوره في مقولات الشعراء الصوفيين القدامى.

لقد حلق بودلير في عوالم الأحلام ومزج بينها وبين الحياة الواقعية حيث يرى أن الفن الخالص هو:"خلق شعر مؤثر يحوي في الوقت نفسه الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه"[1]. إن بودلير يرجع الشعر بما أنه يمثل فناً إلى خلق أو سحر، هذا السحر الذي أطلقه العرب القدماء على الشعر والذي وسم به الرسول -صلى الله عليه وسلم- البيان في قوله:"إن من البيان لسحراً" من تراكيب الشاعر غير العادية وبتحليقه في عالم الخيال والغوص في عمق الأشياء بسمو الشعر أو الفن إلى عالم السحر المؤثر في إحساساته العميقة، وبصيرته الفذة ورؤيته الثاقبة يضيء جوانب الأشياء المعتمة التي لا يدركها الناس فيجمع بذلك بين عالمه والعالم الخارجي، لأن مهمة الشاعر"أن يقرأ الغيب، وأن يفكك سحر ما لا يدركه البشر العاديون"[2].

إن الحداثة البودليرية تقوم على رؤية فلسفية تهدف إلى استقرار الواقع بالعين الثالثة، فمن انعكاس الواقع على مرآة النفس يكون التحليل الذي يعتمد على الخيال الواسع والحدس القوي النافذ إلى غياهب المكونات ليخرجها ويفككها ويجعل منها تحفة وأبهة سحرية وقصيدة كشفية تحمل الجديد دائماً. وإذا كان الرمزيون يرون في غموض الشعر قيمة جمالية وفنية لا يرونها في الوضوح، فإن بودلير هو الأخر اعتبر الغموض شرطاً من شروط الشعر ومرتكزاً من مرتكزاته يقول:"شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض ليشبه مجرى خفياً لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة. والشعر الزائف هو

---

(١) ينظر :هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط١، ١٩٨١، ص٢٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١.

الذي يتضمن إفراطاً في التعبير عن المعنى، بدلاً من عرضه بصورة مبرقعة، وبهذا يتحول الشعر إلى نثر"[1].

ولعل هذا الغموض هو الذي أدى بالرمزيين إلى التعالي عن شعر الإخبار والسرد، والكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولاً إلى جهل القارئ. وتبعاً لذلك فإن الحداثة البودليرية لا تسعى إلى نقل خبر يقين أو حقيقة ثابتة، لأن هم البحث عن الحقائق لم يعد مقصداً من مقاصد الحداثة الشعرية. والحقيقة التي تبحث عنها قصيدة الحداثة هي حقيقة فنية وإن كانت هذه الحقيقة تؤخذ من الواقع، فالحداثة تسعى إلى تشويهها، عن طريق البحث في عوالم التجريد.

هكذا يتضح لنا أن الشعرية عند بودلير هي شعرية لا ترتبط بزمن معين، تقوم أساساً على مبدأ الثورة على العادات والتقاليد المنتشلة من الواقع المرئي. إنها شعرية التمرد والكشف، والخلق المستمر، والقيمة الجمالية للشعرية عند بودلير تمجد الغموض وتدافع عنه، فتضافر هذه المبادئ وانصهارها في بوتقة الحداثة هو ما يخلق الشعرية عند بودلير.

**٢- الشعرية عند رامبو:**

ونلتقي بالشاعر الحائر رامبو في بحثه عن كيمياء الكلمة وعن الأشكال الجديدة وفي فوضى المجهول، ليجعل من شعريته شعرية حداثية مطلقة على حد قوله في قصيدته "فصل في الجحيم" علينا أن نكون حداثيين مطلقاً. لا مجال بعد للأناشيد، فلنحافظ على الخطوة المكتسبة[2]. إن رامبو يخرج الشعر من نطاق الأناشيد ويرمي به في حضن الحداثة ويجعل من الشاعر ورشة متنقلة، إذ عليه أن ينفتح ويمتلك كل المعارف[3]، فيكون بذلك منفتحاً على كل العوالم، يقرأ كف الكون وما يدور فيه من أحداث تمثل:"ظاهرة المجهول تستيقظ في وقتها داخل الروح

---

(١) ينظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص١٠٢.

(٢) ينظر: مالكم براد بري، جيمس ماكفارين: ما الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠) ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ٢١.

(٣) هنري بير: الأدب الرمزي، ص ٢٨.

الكونية"[1] فيحمل بذلك الشعر مهمة الكشف والاستشراف عما هو غامض وخفي في هذا العالم.

وترتبط الحداثة بالرؤيا التي تتخطى قوانين الكون ونظام الأشياء للغوص في أعماق الذات الإنسانية، قصد معرفة ماهيتها وللكشف عن روحانيتها. والبحث عن:" ذلك المجهول لا يمكن أن نملأه بالإيمان أو الفلسفة أو الأسطورة"[2]. إنه أكبر من كل التصورات, وكل المفاهيم, يخرج عن نطاق الزمن, ليعيش زمناً أخر, ويخرج عن مدركات الأشياء والحواس, يدرك واقعاً أخر وعالماً أخر. فتصبح الحداثة عند رامبو شغفاً بالمجهول " يؤول إلى تحطيم الواقع"[3]. ليحيا حيات الكشف والمغامرة في سديم العالم الآخر.

والشعر لدى رامبو هو ذلك الذي يعمل على تفجير العالم بالمخيلة الطاغية المستبدة التي تنطلق من المجهول وتتحطم عليه"[4]. إن الشعر الرامبوي ينطلق من فكرة الحلم التي غدت إحدى الروافد الأساسية للرمزيين، وقد اهتم رامبو بوجوب بناء مادة الشعر بناء حياً كما تمثل في الحلم, الذي لا يعنى به سوى تهيؤات الوهم المنبثقة من اللاوعي، مما يساهم في خلق نوع من الأوهام الغريبة التي تكون منبع الشاعرية الحقة[5]. والحلم عند رامبو يضرب بجذوره في هواجس وذكريات الطفولة, للسمو إلى ما فوق الواقع، وهو عملية تأخذ طريقاً معقداً يصل إلى مرتبة الهلوسة والهذيان على نحو تتدمر فيه الدلالات[6]. إنها تنم عن دافع داخلي مروع أفرزته مخزونات اللاوعي المرعبة, وهذه الصورة أقرب ما تكون إلى الأحلام التي تعتري الخائف أثناء النوم.

وقد عد رامبو الهلوسة مادة الممارسة الشعرية يقول في " سمياء الكلمة": " لقد اعتدت على الهلوسة البسيطة, وقد كنت أرى بوضوح مجسداً مكان مصنع, مدرسة

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٨.

(٢) (٥) ينظر: محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ص ١٤.

(٤) ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص١٠٨.

(٥)+(٦) ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨، ص ١١٧.

طبول يتولى شؤونها ملائكة، عربات على درب السماء، صالون في قاع بحيرة ..."[1].

ورامبو في بحثه القائم عن المجهول، وبإشراقاته الانفجارية يمثل تجربة من التجارب، التي تشير إلى ما يكتنف الحداثة من غموض وتوتر، حيث أبدع عن طريق التشكيل اللغوي الجديد تحويلات شعرية كثيرة "داخل اللغة متوسلاً سحر الكلمة وتفاعلاتها الكيميائية". "... إن الشغف بالمجهول يؤول إلى تحطيم الواقع. هذا الواقع المحطم سيكون منذ ذاك العلامة الغامضة على عدم كفاية الواقع، وسيكون أيضاً علامة على طابع المجهول المستعصي على الإدراك"[2].

يضاف إلى ذلك أن رامبو كان قد اعتمد على اللاوعي في تشكيل قصيدته، فكان الأب الحقيقي للمد السريالي من دون منازع، بل هناك من يرى أن الإنتاج الشعري لرامبو يمثل مقدمة من مقدمات السريالية بسبب ما في متن صوره من تفكك وانخطافات، سحيقة يعبر بها، بسبب ما فيه من انجذابات رؤيوية[3]. لقد جاء رامبو ليعيد النظر في الصلة القديمة بين الشاعر والساحر، حيث اكتشف أن هناك علاقة ضرورية قائمة بين الرؤيا والعرافة والسحر، بالإضافة إلى ذلك نلمس تأثر رامبو بالأدب الصوفي والشعوذات السحرية إذ جعلها إحدى الخصائص التي يقوم عليها شعره، وقد تجلى هذا التأثر من خلال إغراقه في عالم الخيال. "فالواقع عنده قد أصبح يحتمل التعديل والاتساع والتسوية والتمزيق والتوتر بين الأضداد..."[4].

إنه يحاول خلق نسق جديد يغاير النسق المألوف في واقعنا. هذاما جعل الخيال الشعري عند رامبو "يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة، فيجمع أشتات الواقع المحطم، ويعيد بناءها بناء جديداً متجاوزاً العقبات بين المتناقضات والمتنافرات

---

(1) ينظر: ألبيرس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات حويدات، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٠، ص ١٤٥.

(2) محمد برادة: اعتبارات نظرية، مجلة فصول، ص ٨١، ثم ينظر: عدنان حين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص ٢٧٥.

(3) ينظر: عبد الرحمن عبد الله قعود: الإبداع في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص ١١٣.

(4) ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص ١٣٥.

والنشاز مما يؤدي إلى الغموض المطلق أحياناً"[1]. لذلك تميزت صور رامبو خاصة, والسرياليين عامة بابتعادها عن الواقع المادي المحسوس, وهدمهم لأنساقه ونظمه الزمانية والمكانية واكتناز تلك الصور بالعوالم الغريبة. وكان من الطبيعي أن يكون مثل هذا الشعر على درجة عالية من الغموض فهو ينطلق بقارئه إلى عالم المخيلة التي تموج بالألغاز والأسرار. "لأن الرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق وحتى عن قواعد الغريزة, ولذلك ينشأ العمل في ما خفي من حياة الروح"[2]. إنها نوع من اليوغا التي تهدف إلى استكشاف الحيات الباطنية والغوص في عوالمها.

هذا وقد أضاف رامبو إلى نظرية الخيال ما أسماه "بكيمياء الفعل" أي تحرير الخيال من العقل والمادة عن طريق استغلال القيم الانفعالية والصوتية الماثلة في الحروف وهو يتوسل بذلك المبدأ الذي سبق إليه بودلير وهو تراسل الحواس. يقول في إحدى رسائله موضحاً هذه الفكرة:"إن الشاعر يجعل نفسه قادراً على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس"[3]. وقد حاول رامبو تجسيد هذه الأفكار النظرية في كتابه "فصل الجحيم"، الذي هو مجموعة من الرؤى الغريبة التي يأباها منطق العقل، ولكننا نندهش بما فيها من جمال غريب، وفتنة غنائية تنبعث من نثر شعري بنغم ظليل في الصوت والإيقاع[4]. وحين تتزود هذه الأصوات بهذه الطاقة الإيحائية، يمكننا أن نبدأ التوفيق بينها في كلمات تستقطب كل هذه الألوان من الانفعالات، فتصبح الكلمة رسالة من الانفعالات بالغة التعقيد.

وفي هذا السياق الإيحائي أصبحت الموسيقى عند رامبو "صورة نفسية" قبل أن تكون نظاماً من الإيقاع والنغم، الأمر الذي أدى إلى تحطيم النمط العروضي

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٠-١٤١.

(٢) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٤، ص ١٩٩.

(٣)+(٤) ينظر محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٧٩.

التقليدي واستبداله بالبيت الحر، الذي لا يخضع لأي قاعدة سوى الانفعال الداخلي، وقد عد رامبو أبا الشعر الحر ومبدعه الأول من خلال إشراقاته وهي قصائد تشذ عن أي نمط شعري متعارف عليه رغم وضوح مسحتها الشعرية[1]. ولما سئل رامبو عن رأيه في الشعر الحر أجاب بأن الشعر الذي يعبر موسيقياً وصوتياً وعاطفياً عن حالة نفسية هو شعر حر[2]. بذلك أصبح الشعر في نمطه الجديد ترجماناً للحياة الباطنية التي لا ترضى بأي قيد أو قانون مما أعطى للشاعر الحرية المطلقة في التعبير عن مشاعره.

من خلال مجمل الآراء التي طرحها رامبو في حديثه عن الشعر يبدو لنا أن تأسيسه للشعرية كان من منطلق حداثي أصبحت فيه الشعرية تقوم على مجموعة من الرؤى الهادفة لاكتناه المجهول والكشف عن الأسرار الخفية بل السفر إلى ما بعد الواقع مادام رامبو اصبح يشعر بعدم كفاية الواقع، وهو الأمر الذي جعل الشعرية عنده ترتدي حلة الغموض، لأنها مرة أخرى شعرية الحلم أو الرؤيا، وقد تحول الخيال إلى وسيلة من وسائل هذا الحلم، حلم متدفق ومنقول بإيقاعات موسيقية صاخبة هي في النهاية انفعالات وأوجاع الإنسان المعاصر.

**٣- الشعرية عند مالارميه:**

نصطلح مبدئياً على الشعرية التي نادى بها مالارميه بشعرية الابتكار والأثر، أو الإيحاء وهذا ما نلمحه في سياق حديث جان كوهين عن شعرية ما لارميه:"إنني أبتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية الجدّة، أستطيع أن أعرفها بهاتين الكلمتين، أن ترسم أثر الأشياء الذي تحدثه لا الأشياء ذاتها"[3]. إذ يقع الاهتمام – في البحث عن الشعرية – عن الأحاسيس والانفعالات التي تعمل على توقد نار الشعر؛ لأن الشعر في

---

(١) ينظر محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣٠.

(٣) ينظر: جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،اللغة العليا، ص ٣٨٧.

تصور مالارميه "لا ينبغي إذن أن يتشكل من كلمات ولكن من أحاسيس، وكل الكلمات تمحى أمام الأحاسيس"[١].

والشاعر لما يكتب الشعر، فهو يكتب أحاسيسه وشعوره وبأشكال لغوية، فكأنه يعيد بناء أهرامات الشعور والأحاسيس في تأججها عن طريق اللغة في شكيلتها، وصياغة هذا الشعور هي صياغة للواقع الجديد الذي يحلم به مالارميه، وعلى هذا الأساس فإن الصياغة الجديدة للواقع الجديد تكون حتماً مغايرة للصياغة القديمة نظراً للاختلاف الذي مس جسد وروح الواقع المرئي على حد سواء، فيأتي الواقع اللامرئي بوصفه واقع الحلم، مناقضاً تماماً للواقع القديم.

إن الشعرية عند مالارميه هي أبعد من أن تقلص النص إلى بنائه اللفظي، فهي ترتكز على المحتوى الذي هو المشاعر؛ لأن الشعر يقوم على الإبداع وينبغي أن يؤخذ من داخل النفس الإنسانية في ومضة صافية خالصة. وتبعاً لذلك نجد مالارميه يصف الشعر بأنه:"الخلق البشري الوحيد الممكن، (...) وإذا كانت الأحجار الكريمة التي تتجلى بها، لا تمثل روحاً حلوة، فليس من المشروع أن تتحلى بها"[٢] وتبعاً لذلك فإن الشعرية شديدة الجدة تتشكل داخل هذا التحول اللغوي، من خلاله تقدم الأشياء في شكل مجرد، وهنا يكمن معنى الرمز عند مالارميه.

وإذا كان عالم بود لير هو الجمال المثالي, وعالم رامبو هو عالم المجهول, فإن عالم ستيفان مالارميه هو " السماء الزرقاء"[٣] حيث تسكن الكلمة الخالدة و الشعرية الصافية التي ظل يبحث عنها في أشعاره، فالشعر عند مالارميه آني متجذر في روح الشاعر الصادقة, يتفجر في نهر الكلمة الخالدة, إنه " الكتابة دونما متمتمات و همسات، إنه الكتابة بالكلمة الخالدة المفهومة ضمناً"[٤] هذه الكلمة التي لا يمكن أن توجد في عالم الأشياء و المحسوسات, والبحث عنها يستدعي

---

(١)+(٢) ينظر: جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص ٣٨٧.

(٣) ينظر: إحسان عباس: فن الشعر، ص٦٠.

(٤).ينظر: مالكم برادبري، جيمس ماكفارلن، ما الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص٢١٣.

الغوص في مدائن السحر و العبارة مدائن للمجهول, إنها رحلة بحث و استكشاف في عالم الكتاب... البحر, عن اللغة... الرامزة, لغة تسع الروح في انطلاقاتها و الفكر في تطلعه اللامتناهي, يتجاوز خطا الماضي ليشهد تمرد الحاضر, وحيرة المستقبل, فجاءت قصائد مالارميه " عمليات إنكار لوجود الأشياء"[1] وإبطال لعالم الحدس, و المدرك, و الثابت, لتلك الرابطة القائمة بين الأشياء و دلالتها, فتخرج اللغة من دائرة الإصطلاح و التواضع لتدخل دائرة الانفتاح و التفرد التي تحيلنا بدورها إلى فضاء أشمل، يكتنفه الغموض والإبهام، والظلمة، عالم يقوم على كسر القاعدة النحوية "فجملته لا تتضمن فكرة رمزية واحدة، بل تقوم على تحدي قواعد النحو"[2].

وهكذا تجسدت الحداثة الشعرية عالماً مثالياً بود ليرياً، حول قبح الواقع وبشاعته جمالا يريق قلب الفنان ويفتنه، وعالماً غامضاً، شغوفاً باعتناق المجهول عند رامبو. كما تجسدت عالماً مالارمياً خرق قواعد اللغة وتجاوز الكلمة الواضحة، المتداولة. بيد ان هذه العوالم المفتوحة لم تخلق إلا لتعكس أوجاع الواقع وسياسته التدميرية فجنون العالم الآخر، ما هو إلا تمرد على الحياة المادية، وما اختراق اللغة لقواعد النحو، إلا اختراق لتلك القوانين المستبدة التي تحكم طبقات المجتمع، وما الحداثة إلا نفي للواقع وتجسيد له.

ومثلما نادى بودلير ورامبو بالغموض، نادى أيضاً مالارميه بالقضية نفسها، وأقواله في ذلك واضحة تدل على شرعية هذه الظاهرة وبعدها الإيجابي، حيث يقول:"ينبغي للشعر أن يكون ألغازاً دائمة"[3]، ويقول أيضاً:"لو قلت: إنه يوجد بين الطرائق القديمة، السحر، الذي يحيط بالشعر، قرابة خفية، فهناك إثارة داخل ظلال جلية لموضوع من خلال كلمات موحية، وليست أبداً مباشرة، تختزل إلى صمت معادل، وتحمل محاولة تقترب من الإبداع..." [4].

---

(١).ينظر: مالكم برادبري، جيمس ماكفارلن، ما الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص٢١٤.

(٢)المرجع نفسه، ص٢١٢.

(٣)+(٤) ينظرجان كوهين: النظرية الشعرية، بناء اللغة، اللغة العليا، ص٤١٥.

الغموض ليس هو وليد الصدفة في التفكير، إنه منهج متعمد، لأنه هو الذي يشكل الشعرية. ولقد قال فاليري عن قصائد مالارميه "إن الغموض كاد يكون بالنسبة لها شيئاً أساسياً"[١]. والقصيدة الغامضة يمكن ان تعرف من خلال التناقض، فيقال:إنها تعبير واضح عن فكر غامض، وهي تريد ذلك لأنها تجد في غموض التصور حقيقتها التأثرية الخالصة. ويذهب مالارميه إلى أبعد من ذلك في التأكيد على الغموض في الشعر، لأن الشعر ليس مروحة للكسالى النائمين: فعلى القارئ أن يجهد نفسه ويحملها عناء البحث، حتى يصل إلى تفكيك الرموز والغموض في القصيدة؛ لأن الشعر دائما حسب مالارميه:"يحمل لغزاً وهذا هو هدف الأدب"[٢]. ولذا كانت أشعار مالارميه وقصائده تكسر باب الطمأنينة على القارئ، وتدفعه إلى عالم الدهشة والغرابة. يضاف إلى هذا الغموض والإبهام تأكيد مالارميه على الموسيقى التي تحول القصيدة إلى كهف من الطلاسم، وهي موسيقى تجعل القصيدة أشبه ما تكون باللغز، تبتعد عن القارئ العادي فـ:"الشعر الجيد، للقارئ الجيد"[٣].

إن التأكيد على الموسيقى والافتتان بها لدى مالارميه هو الذي جعله يرى أن الصمت مثل أعلى، فهو أبلغ في تعبيره الموسيقي من أية أغنية، حين كان يحلم بموسيقى النجوم، والقصيدة عنده فقرات من موسيقى النجوم[٤] فما "موسيقى النجوم"؟، إن هذا الصمت عند الرمزيين يمثل رموزاً غامضة خرجت من محاولة النفس انعتاقها من واقعها المحسوس من خلال استبطان الذات والواقع الخارجي، بهدف الوصول إلى المجهول، الذي هو في إعتقاد الرمزيين يمثل الحقيقة، وهي محاولة يشوبها الانخطاف، والذهول الرؤيوي.

إن شعراء الحداثة وفي مقدمتهم الرمزيون قد نبذوا قضية الوصف والحدث أو المناسبة والذاتية والانحياز إلى الذات في مطالبتهم بما يسمى بالقصيدة الكلية

---

(١) ينظرجان كوهين: النظرية الشعرية، بناء اللغة، اللغة العليا، ص٤١٥.

(٢) ينظر: هنري بير: الأدب الرمزي، ص٣٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٣٦.

(٤).ينظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص١٠٤.

يأتي مالارميه في طليعة هؤلاء الرمزيين، في مناداته للقصيدة الانسانية. فالشعرعند مالارميه "ليس مجرد تصوير لحظة احمرار وجنات الحبيبين، أو رؤية جمال زهرة، أو روعة جمال غروب بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه، فيشمل الحياة بأسرها، بل وما بعد الحياة، هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها، لا يحتقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التافه" [(١)]، والرأي نفسه نجده عند إليوت[(*)] فكلاهما يرى أن الشعر ليس وصفاً للمواعيد الغرامية أو رسم شعور أثارته زهرة بجمالها أو غروب بروعته، إنما الشعر انحلال للذاتية وتذويبها في الجماعة، هو الحياد عن الذاتية التي تبتعد عن الانسانية، وتنحاز عن الحياة، فالشاعر الذي لا يستطيع إسطاع تجاربه في كامل أرجاء الكون ليس بشاعر والشاعر الذي لا ينحل في سيمياء الإنسانية جمعاء، ليس بشاعر إنما الشاعر الخلاق هو الذي يربط الماضي السحيق بالمستقبل البعيد[(٢)] كما يرى ريلكا.

يتضح لنا مما سبق أن الشعرية عند مالارميه هي شعرية الأحاسيس الباطنية والانفعالات المتأججة، لا شعرية القوالب اللغوية الجاهزة فهي خرق لمثل هذه القوالب وابتكار وتشكيل جديد في فضاء يسوده غموض العبارة، وسحرها الفياض، السحر الذي يمنح للقصيدة شرعية الدخول إلى عالم المجهول، فيجعلها قصيدة تتبئ بما سيكون عليه الواقع وذلك من خلال خبرة المبدع وثقافته عن الواقع المرئي، فيأتي الشعر في ضوء نبوءة الشعراء، ملغماً بهواجس المستقبل، وليس الشعر، مرتبطاً بأحداث أو مناسبات بالية عتيقة، لإنه ضد الحدث، والوصف على حد سواء وفي هذا المنحى تبتعد القصيدة وتبطل من أن تكون خبراً يقينياً، فتتحول إلى خبر أو حقيقة فنية تروي قصة الأجيال في تلاحم وترابط يجعل الماضي والحاضر والمستقبل زمناً واحداً مذوباً في لحظة هي لحظة الأبدية، الصاخبة بإيقاعات سنفونية هي في

(١) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦، ص١٨٥-١٨٦.

(*) ينظر محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤، ص ٣٠.

(٢) ينظر: محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص ١٩٥.

النهاية جرح الإنسان المعاصر في واقعه المتأزم الواقع الذي يتطلب شعرية تجمع كل هذه المواصفات.

**٤- الشعرية عند إليوت:**

القارئ لمختلف الأفكار التي طرحها إليوت عن شعرية النص يخرج بانطباع مفاده أن إليوت لم يستقر على تعريف محدد ومضبوط للشعر؛ لأن الشعر أنماط عديدة، وهذه الأنماط تخدم أهدافاً كثيرة ومتباينة، ويستعرض إليوت في مقدمة كتابه النقدي الأول "الغابة المقدسة" "The cacredwood" مجموعة من التعريفات أطلقت على الشعر في حقبات تاريخية مختلفة، ومن قبل مدارس شعرية متنوعة، حيث رفض تلك التعاريف جملة وتفصيلاً، ناعتاً إياها بالقصور، والقصيدة عنده:"تملك بمعنى ما، تملك حياتها الخاصة، فإن أجزاءها تشكل شيئاً ما مختلفاً عن مجموعة معلومات مرتبة بأناقة تتعلق بحياة الكاتب، وإن الشعور أو العاطفة أو الرؤيا الناتجة عن القصيدة هي شيء مختلف عن الشعور أو العاطفة أو الرؤيا في ذهن الشاعر"[(١)].

لقد تمسك إليوت بهذا المنظور التاريخي النسبي في مناقشة طبيعة ووظيفة الشعر طوال فترة عمله كمنظر وناقد، قال في كتابه وظيفة النقد:"إن كل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر ولا يمكن أن يحيط نقد شخص واحد أو عصر واحد بالطبيعة الكاملة للشعر أو أن يستنفذ جميع استخداماته"[(٢)]. وتمسك إليوت في الوقت نفسه باستقلالية الشعر، وبفكرة مفادها أنه لا يمكن أن يكون بديلاً لأي شيء آخر كالفلسفة أو الدين، في كتابه "مقالات مختارة" أكد أن الشعر ليس بديلاً عن الفلسفة، أو اللاهوت أو الدين...إنه يؤدي وظيفته الخاصة[(٣)]. فالشعر عنده

---

(١) ينظر: عاطف فضول: النظر ية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ٨١.

(٢) المرجع نفسه. ص٨٢.

(٣) إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص٣٣.

يجب أن لايهدف بشكل مقصود إلى الإرشاد، والإقناع والوعظ، فهذه مهام لعلوم أخرى غير علم الشعر، لأن الشعر مرة أخرى وبتعبير الحداثيين لا يعلم، ولا يمدح، ولا يهجو، مهمته الأساسية وغايته القصوى هي غاية فنية ليس إلا.

وحينما يتحدث إليوت عن وظيفة الشعر تصبح لهجته أحياناً نبوية، أو صوفية، يوضح أن هدف الشاعر هو: "أن يقدم رؤيا، ولا يمكن أن تكون الرؤيا في الحياة مكتملة، إن لم تتضمن تشكيلاً تعبيرياً عن الحياة يصنعه الذهن الإنساني"[1]. وبالتالي يجسد الشعر فلسفة للحياة، لا كنظرية بل كرؤيا.

إن الشعر في كل ذلك يخلق عالمه الخاص، ولا يمكن أن يتهم الإنسان بأنه يتعامل بشكل سطحي مع عالم خلقه بنفسه، وما يستنتجه عاطف فضول من خلال حديثه عن مفهوم الشعر ووظيفته عند إليوت هو تجنبه الالتزام بتعريف محدد للشعر، وينبع ذلك في تقديره من نزعته الشكلية حيال أي نوع من التفكير النظري. وإليوت قد ناصر مفهوم استقلالية الشعر والقصيدة بالنسبة له هي شيء ما مختلف عن مصادرها وأصولها وتأثيراتها مختلفة عن التجربة الشعرية في كتابتها. إن كل مصادر وتأثيرات الشعر عاطفيان في حين أن الفكرة في صيغة رؤيا أو وجهة نظر هو نتاج كل شيء عظيم، وبعض الشعر يحمل عناصر نبوية، يخبر عن أشياء مجهولة، ويعبر عما لا يعبر عنه[2].

وتتضح لعبة العاطفة والفكر بشكل جلي، في مقالة إليوت الموسومة بـ" الشعر والدعاية" حيث يقول: " لا يستطيع فقط أن يخلق تنوعاً من الكليات مؤلفاً من عناصر فكرية وعاطفية، مسوغاً العاطفة بالفكر والفكر بالعاطفة، إنه يبرهن على التعاقب أو يفشل في برهنة أن عوالم معينة من الفكرة والشعور ممكنة، إنه يقدم إذنا فكريا للشعور وإذنا جمالياً للفكر"[3]. ولفهم وجهة نظر إليوت نقول: إنه

(١) ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص ٨٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٤.

(٣) إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ص٣٦.

لا يوجد فرق أساسي بين الفكر والعاطفة، إيماناً منه أن الشعور كامل في الإدراك ولا بد من التوحيد بين الفكر والعاطفة.

وتبدو ملامح الحداثة واضحة في الكتابات النظرية والإبداعية لإليوت وذلك من خلال تمرده على العالم الحديث، وكذا التوفيق بين الشعر والأسطورة، فهي الوحيدة القادرة على حمل تناقضات هذا العالم. ويتضح ذلك في تعريفه للمنهج الأسطوري الذي هو "أسلوب لإضفاء شكل وأهمية على بانوراما العبث والفوضوية" تمثل التاريخ المعاصر(...) إنه كما أؤمن به حقيقة يعد نحو تهيئة العالم الحديث للفن[(١)].

وأدى هذا العبث والفوضى إلى تحطيم العوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها فن القرن التاسع عشر واستبدالها بـ"العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتحكم التي تمتلك القدرة على الإبداع و التحطيم في آن واحد"[(٢)]. عوالم تسترجع للإنسان روحانيته المسلوبة، وتفسح المجال أمام خياله المبدع وتفتح الباب على مصراعيه للخلق والتجديد والتحطيم، وهذا ما احتوت عليه الحداثة الفعالة إذ عمدت إلى بناء إبداعاتها على أنقاض الأطر التقليدية بشرط أن يكون وقود نار التحطيم مستمداً من الماضي ماراً بالحاضر، متجهاً لهيبه نحو المستقبل منسحبة على كل النواحي الحياتية ليست متخذة لنفسها أسلوبا مميزا "وإذا أتت بذلك تكون قد انتهت كحداثة"[(٣)].

بل إن الحداثة تسعى جاهدة لكسر القوانين والأطر متكئة على الرؤية الفنية المطلقة التي لايحدها زمن، تتجه نحو المستقبل كما يمكن لها أن ترجع عقارب الساعة إلى الوراء، إذ يجب ألا نعطي للزمن صفة المستقيم، أي توسيع دائرة الخيال وفي هذا يقول لورانس: "إذا أردنا أن نفهم طريقة تفكير الوثني ينبغي لنا أن ننسى

---

(١) ينظر بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي ط١، ١٩٩٥ ص ١٩-٢٠.

(٢) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: ما الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ص ٢٧.

(٣) ينظر بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص ٢٩.

الطريقة التي نفكر فيها تماماً، وأن نجعل عقلنا يتحرك في دوائر أو يقفز من صورة إلى أخرى، عندما نسلم أن الزمن يسير في خط مستقيم أزلي نكون قد قسونا على إدراكنا وأصبناه بالشلل"[1].

ومجرد إعطاء الزمن صفة المستقيم، يكون الحكم بأفضلية المتقدم دائماً وتجميد الرقبة دون الإلتفات إلى الوراء، أي نسيان التراث وكل ما انقضى، لأن الزمن قد تعداه في حين الحداثة تسترد حركة الرقبة وللخيال تحرره ليقفز هنا وهناك كيفما شاء. وإذا كان شعر الحداثة بتعبير الحداثيين لا يعدو أن يكون نوعاً من المعرفة التي تمتلك قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل، وهو لذلك حساسية ميتافيزيقية، تحس الأشياء إحساساً كشفياً، الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميتافيزيقيا الكيان الإنساني[2]. كما يرى أدونيس.

بيد أن إليوت لم يقل أبداً إن الشعر نوع من المتافيزيقيا ولا يميل أبداً إلى الوظيفة المعرفية للشعر بمعزل عن الوظيفة العاطفية. هذا الخلاف بين إليوت وأدونيس في تحديد وظيفة الشعر لا يلغي أبداً فكرة الاتفاق بينهما مع البنيويين والشكلانيين في الحديث عن جوهر اللغة الشعرية، فهي تشير "أكثر إلى ذاتها". إلا أن مفهوم إليوت وأدونيس لوحدة الشكل والمحتوى لا يتضمنان فصل الإشارة والشيء، اللغة والعالم، بل إعادة دمجهما، ومثل إليوت لا يفصل أدونيس المعنى والمرجع والدلالة عن الموت والنسق أو الشكل في اللغة الشعرية، يشير شعرهما إلى نفسه وإلى واقع خارجي، إنه متواشج جداً مع سياقه"[3].

يرى إليوت أن موسيقى الشعر ليست نغمية فحسب، فليس النغم إلا عنصراً واحداً في موسيقى الكلمات[4]. والقصيدة لا تصنع جمالها من كلمات جميلة، يقول

---

(١) ينظر مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: ما الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ص٥٣.

(٢) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص ١٥

(٣) ينظر عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص١١٧-١١٨.

(٤)ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص١١٣-١١٤.

إليوت في هذا الصدد: "أشك من حيث الصوت وحده فيما إذا كانت أية كلمة أكثر أو أقل جمالاً من غيرها- داخل لغتها الخاصة، إن الكلمات البشعة هي الكلمات التي لا تتلاءم مع الكلمات المجاورة لها"[1].

إن موسيقى الكلمة تنشأ من علاقتها مع الكلمات التي تسبقها وتتبعها وبشكل غير محدد من علاقتها مع بقية الكلمات الأخرى في السياق الذي تجري فيه، وهي في معناها تتصل بمعاني الكلمات الأخرى اتصالاً نظمياً.

يضاف إلى ذلك مقدرتها على خلق تداعيات كثيرة أو قليلة، وذلك من خلال شحناتها الدلالية، حتى وإن كانت نسبة الكلمات الموظفة في القصيدة الشعرية لا تبوح بدلالات غنية، فالسياق النظمي هو الذي يمنح الكلمات الفقيرة دلالياً غنى دلالياً مكثفاً. يؤكد إليوت أن "موسيقى الشعر ليست شيئاً قائماً بمعزل عن المعنى، وإلا كان بالإمكان كتابة شعر يمتلك جمالاً موسيقياً كبيراً دون معنى ولكن لم أعثر أبداً على شعر كهذا، ويقول إليوت: "إن موسيقى القصيدة قائمة على تناغم الأصوات وتناغم المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها، إن هذين التناغمين لا يمكن فصلهما الواحد عن الآخر، ويرى إليوت أن صوت قصيدة ما ومعناها هما تجريد نابع من القصيدة، بل أن حتى الصور تساهم في خلق سنفونية الموسيقى بإيقاعاتها الصاخبة؛ لأن موسيقى الشعر تلف تحت أجنحتها جوانب القصيدة[2].

وفي سياق حديث إليوت عن الإيقاع في شعر "ماريان مور" يؤكد أنه يعتمد جزئياً على التغيرات، التحولات من صورة إلى أخرى، بحيث أن الصورة الثانية تتخذ مكانها بعد أن تتلاشى الأولى تماماً، ويعتمد أيضاً على المهارة في تبديل المفردات من صورة إلى أخرى. إن الإيقاع وتخير الألفاظ لا ينفصلان في الشعر وهما ينتجان تأثيرهما معاً ويتضمن كلاهما الآخر، حيث يحدده إليوت فيقول: "إن الانطباع

---

(١) المرجع نفسه، ١١٤.

(٢) للتوسع يراجع: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص١١٣ وما بعدها.

الفوري الجيد بخصوص الإيقاع والمفردات هو الذي يجعلنا نميل إلى قبول قصيدة ما ويشجعنا إلى الانتباه إليه أكثر وعلى إكتشاف أسباب أخرى والتعلق بها"[1].

والإيقاع عند إليوت هو: "خطة تنظيم الفكر والشعور والمفردات، أي الطريقة التي تجتمع فيها هذه العناصر معاً"[2] وهو، أعني الإيقاع "مسألة شخصية وليس شكلاً شعرياً"[3]. الوزن عند أليوت ليس معياراً للشعرية، والشكل الشعري ليس مجرد وزن، إنه بالأحرى نوع من البناء، وجاء ذلك في سياق حديث أليوت في مقارنته بين الشعر والموسيقى، إنه أيضاً إيقاع داخلي لا ينبثق من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل من تناغم داخلي حركي[4]. ويتفق أدونيس مع أليوت في إسقاطه للوزن كمعيار للشعرية، وهذا ما عناه بقوله "وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي وهو سر الموسيقى في الشعر." [5]

ومثلما أسقط أليوت الوزن من دائرة الشعرية في حالة تحوله إلى قوالب جاهزة، فإنه وبالمنطق نفسه، دعا إلى التحرر من سلطة القافية، حيث يمكن الاستغناء عنها، لكن يجب أن تعوض من خلال اختيار الكلمات وبنية الجملة[6]. ودعوة أليوت إلى التحرر من هذا الضابط الإيقاعي هي دعوة إلى وضع حد لمجموعة من القيود التي قيدت شعراء التقليد، حيث كبحت جماح قولهم الشعري، وخنقت مسارهم الإبداعي، وهي دعوة دعا إليها معظم شعراء الحداثة في عالمنا العربي، ولا سيما نازك الملائكة، ونزار قباني، وأدونيس، كما سنرى في محطات أخرى من هذا البحث.

وخلاصة القول هو أن الشعرية التي دعا إليها أليوت هي شعرية الانفتاح واللامحدود، لأن الجمال في الشعر يكمن في هذا الانفتاح على عالم جديد بكر، عالم يقوم على التمرد والعبث، وقد مس هذا التمرد جسد اللغة الشعرية، وذلك عن

---

(١)+(٣)+(٤)للتوسع يراجع: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص١١٥.

(٤) للتوسع يراجع: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص١١٨ وما بعدها.

(٥) أدونيس: زمن الشعر، ص ١٤.

(٦) ينظر عاطف فضول، النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص١١٦.

طريق تركيب الكلمات، تركيباً تآلفياً جديداً يشبه النظم الذي قال به عبد القاهر الجرجاني، والشكل الشعري يكتسي شعريته لا من خلال معناه أو صوته، وإنما من تلك العلاقات بين الكلمات من جهة وبين معاني هذه الكلمات من جهة أخرى. والوزن لا يمثل بحد ذاته الشعرية إلا إذا تلاحم بمعنى الوجود وإيقاع العصر، عصر منفتح لا يقبل القيود، عصر يمجد الحرية، حرية أطلقت العنان لفارس الكلمات أن يتحرر من سلطة القافية حتى يضمن البقاء لسيله الشعري الجارف، ولنفسه الملحمي المتوقد، ففي هذا الفضاء تأسست الشعرية في تموجاتها النظرية وفي الكشف النقدي للشاعر الناقد الإنجليزي توماس أليوت.

# الباب الثاني

## مفاهيم الشعرية في كتابات العرب الحداثيين

# الفصل الأول

## الشعرية في كتابات النقاد العرب المحترفين

١)- تجليات أولى في سياق الحداثة.

٢)- تشكيل الشعرية المعاصرة عند عز الدين إسماعيل.

٣)- الشعرية عند كمال أبو ديب.

٤)- شعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله محمد الغذامي.

### ١- تجليات أولى في سياق الحداثة:

إن البحث في مفاهيم الشعرية الحداثية، وفي نموذجها الاحترافي لا يزال في بداية الطريق، إنه بحث محفوف بالحجارة والأشواك، بل إن النقد الاحترافي لم يتجه بعد الوجهة الصحيحة صوب النص الشعري لاستخراج مكامن الشعرية فيه، ونحن هنا لا نلغي تلك المحاولات التأسيسة للشعرية في منظورها الحداثي، وفي تعدد سياقاتها على يد نخبة من النقاد المحترفين كغالي شكري وخالدة سعيد وعبد السلام المسدي وعز الدين إسماعل وعبد الله محمد الغذامي وكمال أبي ديب.

نعترف مبدئياً بأن الشعرية العربية التي بدأت في التبلور منذ الستينيات هي شعرية حداثية تعنى بوصف النصوص الأدبية والكشف عن قوانينها الجمالية، وهي تمثل إلتحاماً بين الأسلوبية والأدبية[١]، وهي في الوقت نفسه تتجاوز الموقف البلاغي، لأنه موقف معياري يرسل الأحكام التقييمية بالمدح والهجاء ولا تسعى إلى غاية تعليمية[٢] وتبقى الحداثة بمثابة الوعاء الذي صب فيه بعض النقاد العرب المحترفين مقولاتهم عن الشعرية.

وسنحاول في الفقرات التالية انتخاب بعض المقولات الأساسية التي تجسد لنا فهم هؤلاء جميعا لمقولة الحداثة "فغالي شكري" لا يؤمن بوجود حداثة واحدة، بل تجده يصرح بتعدد الحداثات، فالحداثة إذن لم تكن مقصورة على الجانب السياسي أو التاريخي أو الاجتماعي أو الفلسفي أو الأدبي، فهي مقولة مشتتة بين مختلف هذه العلوم، فهي ليست منهجاً أدبياً، إنها كالوضعية، والماركسية والوجودية، هي تحليل للتاريخ وللاجتماع وللثقافة[٣]. فالحداثة لا يمكنها أن تكون منهجاً، لأن المنهج في أدق تعاريفه هو مجموعة من القواعد والضوابط يتم تطبيقها للوصول إلى حقيقة ما، والحداثة لا يمكن حصرها في قواعد أو ضوابط وكذلك لا يمكن

---

(١) ينظر عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص١٨.

(٢) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٢٥٦.

(٣) ينظر: غالي شكري: برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٤، ص١٦٨.

للحداثة أن تصل إلى حقيقة ما؛ لأنها ضد الحقيقة، وتبعاً لذلك تم حرمانها من صفة الموصوف المنهجي.

ويقول غالي شكري في موضع آخر:"الحداثة رؤيا ثورية، تقتحم السائد وتهاجم التخلف"[1] وهنا نجد شكري يعطي الأولوية لمكوّن الرؤيا، المكون الذي أغفلته المناهج النقدية بشقيها "السياقي والنصاني" في عملية التأسيس للمناهج النقدية، فإذا كانت المناهج السياقية قد حكمت مكوّن المضمون في التأسيس المنهجي، فظهر النقد الانطباعي والتاريخي، والاجتماعي والتكاملي والنفساني. نقول إن المناهج النصانية على النقيض تماماً، فقد حكّمت مكوّن الشكل وتبعا لذلك ظهرت البنيوية، والسيميائية، والأسلوبية، والتفكيكية، وهي كلها اتجاهات ناصرت مكون الشكل. وإذا ما أردنا التعليق على هذا التأسيس المنهجي نقول إن هذه المناهج عملت على تغييب عنصر الرؤيا الشعرية بمختلف تجلياته الجمالية.

والرؤيا الشعرية في تعريف أدونيس هي: "قفزة خارج المفاهيم السائدة"، وهي أيضاً التصور الخاص الذي تطرحه القصيدة عن العالم والإنسان، إنها الادراك الكلي لكنه الوجود، والرؤيا الشعرية تقوم على مجموعة من العناصر والمبادئ كالكشف والتجاوز والتنبؤ، والرفض والنفي، فهذه كلها مستلزمات أغفلها النقد المعاصر والحديث، فعلى هذا الأساس كانت مقارباته تنأى عن الروح الجمالي أو القيم الجمالية التي يزخر بها النص الشعري المعاصر والحداثي.

إن التفات غالي شكري لمصطلح الرؤيا هي التفاتة تحمل في طياتها إضافة جديدة إلى القواميس النقدية المعاصرة، هذه الرؤيا في تصور غالي شكري هي رؤيا ثورية، تقتحم المستودع التراثي بأشكاله الفكرية والأدبية والنقدية.

ونلتقي أيضاً بناقدة سورية – كان لها باع طويل في التأسيس لما أسمته "بالحداثة الفكرية" هي "خالدة سعيد"، في محاولتها لمداعبة الحداثة الفكرية، ومن بين الخلاصات التي توصلت لها الناقدة، أن الحداثة تبنى على منطق الانقلاب والتحول،

---

(١) ينظر: غالي شكري: برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، ص١٣٠.

والحداثة عندها هي وضعية فكرية، بل ثورة فكرية تقوم على سياسة التحول المعرفي، والجدل القائم بين مختلف الأفكار والأنظمة من حيث هي انتقال من دائرة الضيق والتقليد، إلى فضاء التساؤل والتمرد، وهي أيضاً انتقال من حيز الجمود إلى حيز الخلق والإبداع[١].

وفي هذا التصور تنكشف الحداثة الفكرية بوصفها حداثة تقوم على منطق الثورة والتمرد، والكشف والخلق والمغامرة، فالثورة التي طالبت بها خالدة سعيد هي ثورة ماركسية تستهدف تهديم القديم ثم إعادة بنائه من جديد، وتبعاً لذلك ترى خالدة سعيد أن الحداثة هي تأسيس لعلاقة جديدة بين العالم والإنسان، بل هي تعريف لإنسانية الإنسان.

وثمة ناقد تونسي هو "عبد السلام المسدي" المعروف بتحليقاته في فضاء الأسلوبيات، نلتقي بهذا الناقد في واحد من كتبه الحسان، كتاب "النقد والحداثة" ففيه حاول مطاردة الحداثة الأدبية والنقدية فرأى بأن الحداثة هي ثورة على المدلولات والدوال[٢]. والمقصود بالمدلولات هنا المضامين المستهلكة، أما المقصود بالدوال: الشكل أو الصياغة، فالقصيدة الحداثية حين تعلن ثورتها وتمردها فإنها تؤول زاحفة، جارفة، ضاربة، ومفجرة للمضامين القديمة المستهلكة، قصيدة ثائرة على الشكل الشعري القديم الذي استنفد واستنفدته العصور.

إن المطالبة بشكل شعري يمليه العالم الشعري الجديد، ولما كان هذا العالم المرئي عالماً ممزقاً، مشتتاً، مسحوقاً، فلا بد للعالم الشعري أن يكون كذلك، وتبعاً لذلك جاء شكل القصيدة الحداثية ممزقاً ينشد بريق الصفاء في لحظة إنهيار القيم وفي لحظة انحطاط الشعر. هكذا ينبني منطق الحداثة الشعري عند هؤلاء النقاد المحترفين، فقد قامت الحداثة عندهم على الثورة والرؤيا والاختلاف عن السائد، وكثيراً ما كانت تأخذ تلك الثورة طابعاً فكرياً مثل ما هو الشأن عند

---

(١) ينظر: خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ص ٣٠-٣١.

(٢) ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص ١٣.

خالدة سعيد، وطابعاً شكلياً مثل ما هو الشأن عند المسدي، وطابعاً رؤياوياً عند غالي شكري. إن الخيط الرفيع الذي يحكم منطق الحداثة عند هذا الثالوث هو مبدأ الثورة على المألوف، ونحن نعتقد أن تضافر هذه المبادئ وتلاحمها في هذا الخيط الرفيع هو ما يخلق جوهر الشعرية الحداثية في إرهاصاتها الأولى عند هؤلاء النقاد المحترفين.

**٢- تشكل الشعرية المعاصرة عند عز الدين إسماعيل.**

يرى عز الدين إسماعيل أن "القصيدة شخصية مندمجة وملتحمة وحية، يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر إلى حد يستحيل معه فصلهما"[(١)].

والقصيدة من خلال هذا المفهوم، هي بنية شاملة أو كتلة ملتحمة تجمع بين الشكل والمضمون إلى حد لا يمكن الفصل بينهما. وهذا ما ذهب إليه يوسف الخال الذي اعتبر "القصيدة خليقة فنية، جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محصن وما هي مبنى محصن، بل معنى ومبنى معاً"[(٢)].

إن هذا التعريف الحداثي لتطور مفهوم القصيدة، يؤكد أنها خضعت لتغييرات حتى وصلت إلى ماهي عليه الآن، وهذا ما بيّنه لنا عز الدين إسماعيل في دراسته لتطور الشعر العربي المعاصر مستخلصاً من ذلك أن التغير في مفهوم القصيدة أخذ أبعاداً متعددة على المستوى الفلسفي والجمالي، فأصبحت جميع العناصر المكونة للقصيدة الداخلية والخارجية، خاضعة للتطور الشامل، والمقصود بتلك العناصر: اللغة، والصورة، والإيقاع والشكل الخارجي، والموضوعات.

والواقع أن هذه العناصر الفنية والموضوعاتية قد تضافرت، وتآلفت، وتحابت بعضها رقاب بعض، فأصبحت القصيدة الشعرية كياناً متكاملاً في البناء الشعري

---

(١) ينظر: كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٣٥١.

(٢) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص١٩.

الـذي يـشكل تعـبيراً عـن الرؤيـا أو التجربـة الـشعرية مـن جهـة، ووحـدة المـضمون والشكل الذي ينبع من تعقد العمل الفني وتشابك عناصره.

لقـد أصـبح الـشعر في تـصور عـز الـدين إسماعيـل هـو الوجـود، وهـو التجربـة وهو الحيـاة[1]. إنـه أشـد التـصاقاً بوجدان الـشاعر وبقـضاياه المتعـددة والمتناقـضة الـتي يعانيها في حياته. والحداثة عند عز الدين إسماعيل تتجسد مـن خـلال حركـة الإبـداع والتجديد التي تتماشى مع تغيرات الحياة وظروفها عبر مسيرتها الزمنيـة، الـتي تـتغير فيهـا نظرتنـا لـلأشـياء، والـشعر في نظـره لـيس بمنـأى عـن تلـك الـتغيرات، لأن الـشعر العربي كما يقول "محمد بنيس" يقوم أساساً على البنية، وهذه البنية خاضعة للتطـور الزمني، مما يعطـي لها صفة التعدد. وهـذا التعـدد يجعـل البنيـة علـى الـدوام تتعـرض للانفصالات ومن ثم يحدث الانتقال من بنية شعرية إلى بنية أخرى[2].

من خلال حركة التجديد هذه يصنع الشعر لنفسه جمالية ديناميـة علـى مـستوى الشكل والمضمون، وهو في تحقيقه لهذه الجمالية يتأثر كل التـأثر بحـساسية الفـرد وذوقه ونبضه، وهذا ما دعـاه عـز الـدين إسماعيـل "بـروح العـصر". فالتجديد عنـد عـز الدين إسماعيل لا يتمثل في البتر بين القديم والجديد، إنما هو تواصل دائم ومـستمر، إنه الحاضر والماضي معاً. لأن الشاعر في نظره "قد يكون مجدداً حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل، فليس المهم بالنسبة للتجديد هـو ملاحظـة شـواهد العـصر، لكـن المهم هو فهم روح العصر، هـذا هـو العنـصر الـذي يضمن بقـاء هـذه الـدعوة"[3]. أي إن الـشاعر يتخـذ مـن الـتراث طريقـاً يـستلهم منـه مواقفـه الروحيـة والإنـسانية، فالحداثـة

(١) ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيـة والمعنويـة، دار العـودة، بـيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ١٨٠.

(٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(مساءلة الحداثة)، ج٤، دار توبقـال للنشـر، المغـرب، ط١، ١٩٩١، ص٥٢.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٣.

كما يقول يوسف الخال:"ليست أشكالاً يقتبسها الإنسان، أو زياً يتزين به، لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء"[1].

وإذا كان التجديد يأخذ صورته الحقيقية، من خلال استعادة الموروث من طرف الشاعر، فإن المعاصرة هي الأخرى تعني المُواءمَة بين التراث القديم والحديث. والواقع أن عز الدين إسماعيل لم يتحدث عن علاقة الشاعر المعاصر بالتجديد فحسب، وإنما تحدث أيضاً عن قضية الموسيقى، حيث تابع قضايا التشكيل الموسيقي متابعة جيدة، والشاعر المعاصر في تصوره لم يلغ الوزن نهائياً في الشعر، ولكنه أدخل عليه بعض التعديلات الجوهرية التي أحس بضرورتها، فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية موسيقا نفسية بالدرجة الأولى، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس والانفعال، حيث ترتسم صورة العالم بكل تناقضاته وصراعاته على نفسية الشاعر، وذلك بهدف خلق نوع من الانسجام النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي، "فالشاعر – ككل فنان- يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي، عن طريق ذلك 'التوقيع' الموسيقي الذي يُعد أساسياً في كل عمل فني"[2].

فمن خلال هذا القول لعز الدين إسماعيل نستطيع التمييز بين الشعر القديم والمعاصر وشعر الحداثة، فإن كانت المعاصرة هي معادلة انسجام بين العالم والشاعر، فإن العالم في الشعر القديم كان موجوداً سلفاً في ذهن الشاعر، وعمل الشاعر القديم ما هو إلا استعادة لصورة العالم القديم في ثوبه المرئي، وهنا تبدو سمة السطحية للعالم الشعري القديم واضحة كل الوضوح. في حين أن العالم في شعر الحداثة يولد بعد الكتابة، ولادة خصب ونماء، فالشاعر الحداثي يقوم بإخضاع العالم لعلل الذات على نقيض الشاعر القديم الذي يخضع الذات لعلل العالم الخارجي.

---

(١) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص١٦.

(٢)عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص١٢٤.

ويرجع عز الدين إسماعيل سبب نجاح الشاعر في الصورة الموسيقية إلى هذا التوافق بين الحركة النفسية للشاعر والعالم الخاجي، فالشاعر "إن لم يوفق من خلال هذه الصورة الموسيقية إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس، والحركة التي تموج بها الأشياء، وإن يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء، فإن الصورة الموسيقية عندئذ مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص تخفق في تحقيق غايتها الفنية[1].

وما يصدق عن التشكيل الموسيقي يصدق أيضاً على تشكيل الصورة الشعرية عند عز الدين إسماعيل، فهي الأخرى تخضع إلى حركة النفس، يقول عز الدين إسماعيل: "من هنا يمكننا أن نضع المسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل (الصورة) في الشعر الجديد، وهي أن التشكيل المكاني في القصيدة -كالتشكيل الزماني- معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورتها الناشزة كذلك كيفما شاء"[2]

هذا التكامل الفني الصحيح بين الفنان والطبيعة هو الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة (الصورة) في شعرنا الجديد، فعالم الأفكار يحاول أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة في الشيء أو مجرد تحوّل الفكرة إلى شيء، أي انتقالاً كلياً من اللاواقع إلى الواقع، بل على العكس، تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعية.

من هنا كانت الصورة غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع فهي تركيبة وجدانية، تنتمي إلى عالم العواطف والوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. وعليه فإن الشاعر في نحته للصورة الشعرية من الواقع المرئي فإنه يعبث في صور بالطبيعة وبالأشياء الواقعة، وقد تطلق على هذا العبث لفظة (التشويه)، وقد تبدو لنا

---

(١)عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص١٢٤-١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٦.

الحقيقة الواقعة ناقصة، والواقع أنه لا تشويه هناك ولا تزييف؛ لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقاً لعالم الواقع.

إن هذا التوافق بين الحركة النفسية للشاعر وعالم الطبيعة يجسده عز الدين إسماعيل عن طريق انتخاب أبيات لنازك الملائكة حرصت فيها على الحضور الموسيقي لهذا التوافق، فغدت الصورة الموسيقية للأبيات تعبيراً صريحاً عن الحركة النفسية لمأساوية الإنسان المعاصر، وهاهي ترثي يوماً تافهاً فتقول:

**كان يوماً تافهاً، كان غريباً.**

**أن تدق الساعة الكسلى وتحصي لحظاتي.**

**إنه لم يك يوماً من حياتي**[1].

هذه الأسطر الشعرية تختلف طولاً وقصراً، وكل سطر منها ينتهي بنهاية موسيقية مريحة دون التزام نظام ثابت لهذه النهايات، ودون التزام بحرف روي واحد في كل هذه النهايات. وإلى جانب السطر نجد الجملة الشعرية، تمثل بنية موسيقية أكبر من السطر، فقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر، وهي عبارة عن نفس واحد ممتد، تعرف من خلالها كيف تمتد الدفقة الشعرية في النفس بعد أن عجز السطر الشعري على امتدادها، غير أن تحديد الامتداد الزماني "مسألة جمالية صرفة، قد ينجح الشاعر أو يخفق في تحقيقها"[2].

أما بالنسبة للقافية فقد أخذت شكلاً جديداً يختلف عن الشكل القديم إذ أصبحت تمثل التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتماشى وموسيقى السطر ذاته. في حين أن الروي الذي يتكرر في نهاية كل الأبيات ثبت أنه عامل تعطيل لأنه يفرض نفسه على القافية من جهة، وعامل إملال لتكراره المستمر[3].

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٦٩.

(٢) المرجع نفسه، ص:١١٠.

(٣) المرجع نفسه، ص١١٣.

هـذا وقـد اتجـه الـشاعر الجديـد، وفي محاولـة منـه إلى إحيـاء نـبض عـصره في تجربته الشعرية، اتجه إلى إلغاء ما اصطلح عليه بـالمعجم الـشعري التقليـدي " وأصبح للتجربـة الجديـدة لغـة جديـدة، تختلـف عـن سـابقتها مـن حيـث علاقتهـا بـالظروف المعاشـية الراهنـة بالأفكـار، والتـصورات، والآراء، والقـضايا، وبكـل مـا يمثـل الجوانب المادية والروحية في حياتنا، لقد أصبحت لغة نابضة بروح العصر"[1].

وقد تطرق عز الدين إسماعيل لمسالة اللغة من خلال النزاع حول قـرب لغـة الـشعر مـن لغـة النـاس فيقـول: "لـيس المقـصود بلغـة النـاس هنـا كلمـات النـاس الـتي تجـري علـى ألـسنتهم في الحيـاة اليوميـة، وإنمـا المقـصود هـو روح اللغـة كمـا يتمثـل في كلمـاتهم..."[2] أي أنـه علـى اللغـة أن تخاطـب النـاس بمـا تحمـل مـن هـذا النـبض، وإن اختلفت عن لغة الناس اليومية وهذا ما جعل اللغة شديدة التلاحم بالتجربة.

هذا وقد شهد الخيال والصورة الشعرية كجانب من جوانـب لغـة الـشعر المعاصـر مغـامرات عديـدة خاضـتها تجـارب الـشعرالجديد للوصـول إلى مفهـوم شـعري ينـسق فيـه الـشاعر وجـوده وفقـاً لمشاعره. "إن الـصورة الـشعرية تركيبـة وجدانيـة تنتمـي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[3].

لم يعـد الخيـال الـشعري يقتنـع بإيجـاد العلاقـات بـين الموجـودات، أو بـأن يتلقـى مـصادر صـوره مـن الخـارج، بـل أصـر بـأن يخلقهـا بنفـسه. والـشاعر أثنـاء تركيبـه للصورة، يقوم بتفتيت الأشياء الواقعـة في المكـان لكـي يفقـدها تماسـكها البنـائي، ولا يبقي إلاّ على صفاتها، فترتبط مـن خلالهـا المرئيـات بـصفات أخـرى هـي في أصـلها صفات لمسموعات أو مشمومات أو ملموسات[4].

لقد فقدت الكلمـات الحـسية في فلسفة الـصورة الـشعرية الجديـدة كمـا يقـول إدمان: "كل مـايمكن أن تثيره خـلال الاسـتعمال الـروتيني، وأصـبح علـى الـشاعر أن

---

(١)عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٧٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٧٦.

(٣) المرجع نفسه، ص١٢٩.

(٤)المرجع نفسه، ص١٢٤.

يـثير فينـا الدهـشة بمعرفـة جديـدة عـن طريـق الارتبـاط غـير المتوقـع الـذي يخطـف الأبصار"[1]. فالشاعر المعاصر من خلال هذه الصورة يحاول أن يكوّن عالماً خاصاً بـه وهذا العالم يتسم باللامنطقية، إنه عالم غير واقعي، وهو أقرب ما يكـون إلى عـالم الأحلام الذي تقوم فيه مكونات صورة الحلم والإشارة والرمز، ومن خلالها يحاول الشاعر إعادة تنسيق الوجود الخارجي على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه. هذا الأمر جعل الصورة الشعرية غامضة لما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية تنتمي إلى عالم الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية بالذات، وتخرج صورة غير مباشرة للواقع الذاتي، وقد أرجع عز الدين صفة الغموض "إلى طبيعة الشعر ذاتها"[2]. بالإضافة إلى هذه الوسيلة الداخلية الذاتية، نجد وسيلة أخرى للصورة الشعرية ساهمت في غموضها وهي الأسطورة.

إن الأسطورة كمصطلح "تشير إلى أقاصيص الأقدمين على اعتبار أنها الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، وأحياناً تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية"[3].

وقد برزت أهمية الحاجة المعاصرة إلى خلق عالم أسطوري، كنتيجة مباشرة لإحساس الفنان بانعدام القيم الفنية والشعرية في حياتنا الحاضرة بما فيها من ماديات آلية. لذلك اتجه الفنان المعاصر إلى "اتخاذ الأسطورة لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا المعاصر"[4].

أما الأسطورة كمعنى وكمنهج لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية، لم يعرفها الشعر المعاصر إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن وبذلك امتلأ الشعر العربي المعاصر بالأساطير العربية والإغريقية والبابيلة والشرقية، من خلال

---

(١) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٤، ص ١٢٥.

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص١٨٨.

(٣) السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، ص ١٤١.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

قيام الشعراء بمحاولة استكشاف أبعاد نفسية خاصة للأسطورة المستخدمة في واقع تجربتهم الشعرية. هكذا فرض المنهج الأسطوري نفسه على الصورة الشعرية، فأصبحنا نرى صوراً شعرية تستخدم المنهج الأسطوري الذي يعج بالرموز المحمّلة بشحنات انفعالية، ومع هذا التطور الذي صاحب القصيدة العربية، تمّ استكشاف أطر جديدة للقصيدة العربية، وبالتالي شهدت معمارية القصيدة تنوعات عديدة كان آخرها نموذج القصيدة الطويلة التي صاحبها بروز النزعة الدرامية.

بناء على ما تقدم يمكننا القول إن الشعرية عند عز الدين إسماعيل هي شعرية البناء، والإلتحام والتوافق، بناء والتحام بين ثنائية الشكل والمضمون واعتبارهما جسداً متكاملاً، والتوافق بين الحركة النفسية لعالم الإنسان المعاصر والعالم الخارجي، إنها شعرية التجديد والتحديث لعصرنة العالم الواقعي عن طريق الصورة واللغة، والأسطورة والموسيقى، واتحاد الماهيات الجزئية لهذه العناصر جميعاً هو ما يخلق الشعرية المعاصرة والجديدة عند عز الدين إسماعيل.

**٣- الشعرية عند كمال أبي ديب.**

إن التحديد المبدئي الذي يطرحه أبو ديب لمفهوم الشعرية، أو مفهوم الفجوة، أي مسافة التوتر، يحيل على مفهوم الانزياح عند جان كوهين، وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية، بيد أن أبا ديب ومن خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معياراً للشعر، إنهما أصلان متوازيان.

إن ما يلغى هنا ليس فقط المفاضلة القيّمة بين الشعر والنثر، وإنما يلغى مفهوم "الأصل- الانحراف"، النثر بما هو أصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل. وهنا ينتقد كمال أبو ديب جان كوهين الذي ميز بين الشعر والنثر طبقاً لمفهوم الانحراف، ولم يميز بين الشعر واللاشعر؛ لأن الشعر والنثر كلاهما يقعان تحت مظلة الأدب.

وما يؤكد عليه أبو ديب من خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر:"فالفجوة تميز الشعرية تمييزاً موضوعياً لا قيمياً، وإن خُلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم"[1]، وما يعنيه أبو ديب بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق بنيات فكرية أو رؤى متميزة.

نشير إلى أن كمال أبا ديب في تأسيسه لمفهوم الشعرية، الفجوة أو مسافة التوتر، يستند في ذلك إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنها:"تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها"[2]. ويوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة، تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة.

وقد أشار أبو ديب إلى أن شعريته هي شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص أي مادته الصوتية والدلالية، مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند جان كوهين. والواقع أن أبا ديب لم يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب بل تجاوزها إلى "مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"[3] وهذا ما جعلنا أمام شعرية غير لغوية، على الرغم من أنها تعاين عبر لغة النص نفسه، غير أن كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعد زيادات نصية غير متعلقة بخصوصية النص

---

(١) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٣٥.

(٢) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص١٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٢.

اللغوي، وربما تكون قد أوقعت أبا ديب في تناقض محير، بين اجتزائية مخلة لمفهوم الشعرية، وشمولية لهث وراءها أبو ديب ولم يطوعها كما سيتضح لاحقاً.

ويكمن التناقض في الاعتداد بالنص، والنص فقط، بوصفه المادة الوحيدة التي تمكن من تجلية الشعرية عبر اللغة التي تتركب في النص. ومن ثم ضعف هذا الاعتداد، والتحول إلى معالجة بنيات رؤيوية وصولاً إلى شمولية كانت المطمح الكبير لأبي ديب في أن يضيفها على مفهومه ولو استدعى ذلك تشابكاً غير منظم لمفاهيم مستمدة، وخلطاً للغوي بالرؤيوي، أي خلطاً للفيزيقي بالميتافيزيقي، على الرغم من أنه يؤكد أن الشعرية "خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية"[(١)].

وإذا ما أمعنا النظر في شعرية كمال أبي ديب، فإننا نلحظ تشابهاً كبيراً بينه وبين رومان جاكبسون وجان كوهين، في قولهما بالانحراف أو الانزياح، فالانزياح في أطروحات أبي ديب هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة: مسافة التوتر، ذلك "أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسماه أبو ديب الفجوة: مسافة التوتر"[(٢)].

الحياد بالكلمات عن معانيها القاموسية، يؤدي بالضرورة إلى كسر بنية التوقعات وهذا ما عناه جاكبسون "بالتوقع الخائب" و"الانتظار المحبط"[(٣)] وقد اعتمد أبو ديب في حديثه عن العلاقات بين المكونات الأولية للنص على محورين لسانيين هما، المحور الاستبدالي، والمحور السياقي حيث عبر عن الأول بالمحور النسقي والثاني بالتراصفي، وثمة فرق بين استخدام أبي ديب وجاكبسون للمحور الاستبدالي، فهو حسب رومان جاكبسون يصف بنية اللغة في استخدامها العادي، ولهذا فالخيارات محدودة. أما المحور الاستبدالي في رأي أبي ديب فيصف بنية اللغة الشعرية، وتبعاً لذلك فإن الخيارات لا نهائية.

---

(١) المرجع نفسه، ص١٨، ثم ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١٢٣، ١٢٤.

(٢) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص ٣٨.

(٣) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص ٨٣.

ويستثمر كمال أبو ديب مفهوم الوظيفة الشعرية لجاكبسون[1]، ويبدو ذلك من خلال تكون الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار وهو المحور الذي بنى عليه جاكبسون، مع محور التأليف، نظريته في الشعرية. ولم يتأثر أبو ديب برومان وكوهين فحسب، بل تأثر أيضاً بواحد من أهرامات منظري التلقي، وهو إيزر، الذي أشار إلى مصطلح الفجوة في أكثر من موضع.

وإذا كان أبو ديب قد تأثر بالنقاد الغربيين في تأسيسه لشعرية مفتوحة، فإن هذا التأثر لم يكن بعيداً عن تلك المساهمات القيمة لعبد القاهر الجرجاني في حديثه عن نظرية النظم، فشعرية كمال هي مزيج بين المفاهيم الغربية والعربية الأصيلة، ولا شك أن "...إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح يعني اللقاء مجدداً بقديم الشعرية العربية (المكبوت) وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية، لأن تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية قديم وليس جديداً كما نتخيل ونخال..." [2]

إنه اللقاء بثقافة وبحضارة وبهوية الآخر، ويبقى التأثر شيئاً مشروعاً، شريطة أن تكون المؤثرات الأجنبية خادمة لروحنا العربية الأصيلة. وإذا شئنا الدقة في الحديث عن مرجعية أبي ديب، نقول لا يقتصر جوهر مرجعيته الغربية على مصطلح الفجوة، بل إن مصطلح (مسافة التوتر) يجد مرجعيته في نظرية القراءة والتلقي، حيث أخذ باوس بمفهوم المسافة الجمالية وهي "البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره"[3].

ومسافة التوتر عند أبي ديب هي نتاج للفجوة أو نتاج لكسر بنية التوقعات، ولهذا فهي ضرورة على مستوى المصطلح والمفهوم، ومن هنا لم يستطع أبو ديب أن يقتصر في تسمية نظريته، على مصطلح (الفجوة)، بل استكمل هذا المفهوم بمفهوم

---

(١) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ١٢٥.

(٢) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج١، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٩، ص٥٧.

(٣) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١٤١.

مسافة التوتر ذي الجذور العائدة إلى نظرية القراءة والتلقي. ومهما يكن من أمر هذه المؤثرات، إلا أن تميز كمال أبي ديب في تأسيسه لشعرية الأسلوبية، يبقى واضحاً، ودليلنا عن هذا التغاير، مسألة الفروق بين الشعر والنثر بين أبي ديب وكوهين، فإذا كانت الشعرية عند كوهين تختص بالشعر في حين أن أبا ديب يضع مقابلة بين الشعر واللاشعر، فهو يبحث في شعرية الخطاب الأدبي، ويقود هذا إلى أنه لا يشترط الوزن والقافية في النصوص التي حللها، على عكس كوهين، الذي اقتصر تحليله على القصائد الموزونة والمقفاة.

يضاف إلى ذلك أن كوهين قد درس النص الشعري في علاقاته الداخلية فقط؛ أي أنه يعالج النصوص من منظور محايث، ويهمل المنظور الرؤيوي والنفسي والاجتماعي؛ أي أنه يهمل علاقات النص، بما هو خارج عنه. في حين يعد أبو ديب دراسة علاقات النص الخارجية أمراً ضرورياً وحيث تشكل مع دراسة علاقات النص الداخلية استكمالاً للدراسة، فالعلاقة بينهما جدلية لا علاقة نفي أو نقض، بمعنى أن أبا ديب يحاول أن يستنبط لا شعرية الشعر والنثر فحسب، بل إنه يعاين شعرية الأشياء، تلك التي طالما نبذها كوهين في نظريته، ونبه على عدم صلاحيتها مراراً.

إن الانزياح مفهوم نظري متعلق باللغة فقط. أما مفهوم الفجوة مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل، إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة [مسافة التوتر]، فشعرية كوهين بحسب هذا التصور هي شعرية لسانية خالصة تستند إلى معالجة الشعر بوصفه لغة فحسب، ولهذا فالشعر حسب كوهين لا يترجم أبداً، فلكل لغة خصوصيتها، في حين لا تنقل الترجمة تلك الخصوصيات، بل تكتفي بنقل الدلالة فقط، بينما تشمل الفجوة: مسافة التوتر، التصورات والأشياء، ولهذا فثمة مشروعية في ترجمة القصائد والكشف عن شعريتها تصورياً.

ويختزل حسن ناظم هذه الفروق بين كوهين وأبي ديب في عبارات موجزة، مرفقة بنقد يوجهه لأبي ديب فيما يخص شمولية الفجوة: مسافة التوتر، حيث

يقول: "إن كوهين يعمل ضمن إطار بنيوي محدد بصرامة، يتجاوزه أبو ديب إلى إطار بنيوي - رؤيوي، وهذا ما يميز مفهوم الأخير بالحركية الفعالة"[١].

والشمولية التي أضفاها أبو ديب على الفجوة: مسافة التوتر، والتي تقع في تصوره في أسمى مفاهيم الشعرية، في الحقيقة لا يخلو هذا الفهم من الدقة، وفي سبيل إعلاء الفجوة: مسافة التوتر، نجد أبا ديب يتهم بعض المفاهيم الأخرى بالقصور والجزئية كمفهوم النحوية مثلاً، حين رأى أنه يتعلق بالاستعارة في الشعر فقط، والحقيقة أن مفهوم اللانحوية لا يتعلق بالجانب الاستعاري في الشعر، بل يتجاوز هذا المستوى إلى المستوى الإيقاعي في الوزن والثقافة، وإلى المستوى الدلالي في الإسنادprédication والتحديد détermination اللذين يعمل الشعر على مخالفة قواعدهما ليكون مخلاً بنحويته[٢].

ولا تخلو تطبيقات أبي ديب من وهم الاجتزاء وهو "اجتزاء يناقض مهمة النظر إلى الشعرية بكونها (خصوصية علائقية..) وتبقى القراءة ناقصة لأن العلاقات منكشفة بين جزئيات"[٣]. على حد تعبير حاتم السكر. هذا ناهيك عن فصل كمال أبي ديب بين الشكل والمعنى في إجراءاته التطبيقية[٤]، والواقع أن هذا الفصل هو فصل ساذج في تصور أدونيس، ودعاة التحديث في القديم أمثال عبد القاهر الجرجاني.

وكخلاصة لمفهوم الشعرية عند كمال أبي ديب يمكن القول إنه قد حاول جاهداً تنمية منهجه التحليلي البنيوي السيميائي، خاصة من خلال مفهومي: العلائقية والكلية ومفهوم التحول، وهو يرى أن الشعرية هي: وظيفة من وظائف ما يسميه [الفجوة أو مسافة التوتر]؛ لأن لغة الشعر -دلائلياً- لغة تتجسد فيها فاعلية التنظي على مستويات متعددة، وهذا التنظيم حين ينشأ يخلق (فجوة = مسافة التوتر)

---

(١)+(٢) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ١٣١.

(٣).المرجع نفسه، ص١٢٥- ١٢٦.

(٤)المرجع نفسه، ص١٣٣.

على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية.."[1]، وهنا نلحظ كيف أن كمال أبا ديب يولي أهمية خاصة لما أسماه بالفجوة أو مسافة التوتر، وهي في منظوره النقدي ميزة "الشعرية"، لذلك فإن خلخلة الوزن لا يؤدي في نظره إلى انعدام الشعرية، والذي يؤدي إلى غيابها هو انتفاء الفجوة: مسافة التوتر، وحجته في ذلك هو أننا حتى وإن وفرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة[2]، وما يخلق الفجوة ومن ثمة الشعرية -عند كمال أبي ديب- هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة[3]، والجمع بين المتنافرات[4].

الشعرية بهذا المعنى ليست خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب هو ما يميز الشعرية ويطبعها بطابع خاص، ذلك لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري)، أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية. وأحسن ما نختم به حديثنا عن كمال أبي ديب هو ذلك التحديد العميق لمفهوم الشعرية، الذي أصبحت بموجبه نهجاً في التفكير وطريقة ورؤية في معاينة العالم بكل أوجاعه، والقول للناقد كمال أبي ديب "الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف. الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته (...) الشعرية والشعر هما جوهرياً نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة، التي تنسج نفسها في لحمته وسداه..."[5].

---

(١) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص ٥٨.

(٢) المرجع نفسه: ص ٢٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٢٥.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٤٣.

### ٤- شعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله محمد الغذامي:

عبد الله محمد الغذامي تحدث هو الآخر عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة، وقد جاء حديثه عن الشاعرية، مرتبطا بشعرية القراءة أو التلقي، مؤكداً في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري، وعلى انفتاح القراءة. وقبل الخوض في مختلف تجاعيد هذه المفاهيم، نشير إلى أن الحداثة لا تتصف بالترجرج فحسب، وإنما تتصف بالتعميم والشمولية فهي تحوي بداخلها عدداً من المصطلحات تنعقد في خيط تصاعدي، ينبثق من العتبة السفلى، وينتهي بالطرف الأقصى للعتبة العليا، وبين الأدنى والأقصى تقبع أسئلة متوقدة، وجدل صاخب لا يكف عن الصدام والتشظي[1]. والحداثة تواقة إلى الآتي، لا تعرف نقطة الانتهاء، منفتحة على فضاءات واسعة لا يعرف الانغلاق إليها سبيلاً، ولعل هذا ما جعل الغذامي يقول:"ليس هناك نص كامل لأنه ليس هناك واقع كامل، وستظل النصوص مفتوحة، كإمكانيات لمعان لم تأت بعد"[2].

وتبقى الحداثة قابعة دائما في الآتي الذي لا يأتي، والزائر الذي لا يجيء، ويعزز الغذامي مفهومه للحداثة بما ذهبت إليه د.خالدة سعيد، بنفيها لوجود القصيدة المتكاملة:"تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبداً فيما يأتي، كل قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة المكتملة"[3]. وبهذا الفهم تتحول قصيدة الحداثة إلى عاصفة هوجاء من التساؤل مهمومة بالبحث، والتنقيب، والكشف محمومة ومهووسة بالخرق والتملص والحرية الدائمة، الحداثة إذن بارعة في استعمال طاقية الإخفاء، وهي سحابة كلما اقتربنا منها ببساط ريحنا الفكري كلما ازدادت بعداً عنا.

---

(١) ينظر: عبد الرحمن عبد السلام محمود: اشكالية الحداثة: محاولة لوعي المصطلح والمرجعية والتقنية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، مج، ع، ١٩٧٨، ص ٧١، ٧٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٢.

(٣) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٩٠.

لقد تحدث عبد الله محمد الغذامي عن الشاعرية حديثاً تكسوه رؤية نقدية استلهمت عطاءها النقدي من روح الحداثة، وقد تجلى ذلك في إطلاقه العنان لمصطلح الشاعرية. وهي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب، بل عممها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معاً: الشعر والنثر، وقد عرفها بأنّها "الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب، مثلما هي تحليل داخلي له"[1]. والشاعرية في تصور الغذامي مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف، منتهكة لقوانين العادة، مما ينتج عن ذلك "تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم، أو تعبيراً عنه، أو موقفاً منه، إلى أن تكون في نفسها عالماً آخر، ربما بديلاً عن ذلك العالم"[2]. إنها سحر البيان والعصا السحرية التي تملك قدرة خارقة إلى تحويل الواقع إلى الحلم عن طريق الخيال والرؤيا.

وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية، فهي ليست حكراً على النص الأدبي لكنها تستأثر به، لأنها سبب تلقي النص الأدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية. وفي ضوء هذه الشاعرية تتعمق ثنائيات الإشارات، وتفعم بالحركة الداخلية، بهدف إخراج مخزونها "الذي يمكننا من إحداث أثر انعكاس يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث أنها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس، ومؤهلة للتحول فيما بينها، قد تولد عدداً لا يعدّ ولا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي، وبهذا تكون الشاعرية متموجة وزئبقية..."[3]. إنه القول بالشعرية البنيوية القائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية، والتحولات والضبط الذاتي، وفي هذا السياق يتحول النص الأدبي إلى بنية كلية، أو شبكة من العلامات تحكمها علاقات تخضع بدورها إلى مجموعة من التحولات، غير أنها تبقى مكتفية بذاتها، وهو الأمر الذي يجعل

---

(١) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص٢١-٢٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٤-٢٥.

الشاعرية تحتاج إلى قارئ يفجر علاماتها الإشارية، وهذه العلامات ذات دلالات لا نهائية، وهو الأمر الذي يجعل الشاعرية متموجة وزئبقية.

إن الشعريات مهما تعددت وتنوعت فإن مرجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه، فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مفيد للأدب والفن[1]. ومن هنا فإن كل شعرية حتى في إطار اختلاف المفاهيم تكشف جانباً من جوانب الشعرية، فتنير بصيرتنا النقدية في ضوء ما قلناه من أن النقد عمل تراكمي دائم التصور وغير منغلق على نفسه، مثل الفن، وهو لا يقوم على البرهان العلمي أو المنطقي، وإن أفاد من المنطق والعلم، ويتجسد ذلك في قول الغذامي بفاعلية القراءة وسلطتها على النص:"الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا، ليصوغوها شعراً بيانياً يسرقون به ما تبقى منا ومن أخيلتنا، وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة (...) وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة، لأنها ليست سوى أثر (دعوة) الطفل إلى أمه"[2]. ولعل هذه القراءة الحرة التي أسسها الغذامي لا تتقيد بالسياق، وإنما تكمن الحرية في تفسير تلك الشفرة، وكأن القراءة هي محاولة للبحث عمّا يحدثه ذلك النص المقروء من أثر في نفسية المتلقي، وبهذا المعنى فلا وجود إطلاقاً لشيء اسمه القراءة (الصحيحة) أو القراءة الخاطئة، ولا شيء اسمه (المعنى الثابت)، وإنما كل قراءة لنص هي وصف نقدي لفهمنا للنص؛ أي وصف للعلاقة بين القارئ والنص، وربما يبدو الفرق واضحاً بين النقد والقراءة، فإذا كانت كلمة النقد تحمل حكماً سلطوياً على النص، فإن كلمة قراءة تحمل كافة الاحتمالات. ومن ثم فالقراءة مسار في فضاء النص فليس للنص معنى مفرد، وثمة تعدد في التأويل، وإن يكن ثمة قراءة أكثر وفاء من قراءات أخرى، على الرغم من أنه لا يوجد قراءة تامة الوفاء.

والقارئ في ضوء هذا التصور أعني قارئ الغذامي "لا يستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي

---

(١) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص٩.

(٢) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص٢٨٨، ٢٨٩.

المقنن، وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي"[1] فالقارئ هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد والقراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى، تمثل الكتابة الأولى وجوداً شكلياً للنص، في حين أن الثانية تمثل وجوداً فنياً لعالم النص الأدبي، ولما كان انبثاق القيم الجمالية في النص الأدبي يتطلب قراءة خلاقة، من هذه الزاوية منحت للقارئ سلطة الريادة في تتبع دلالات النصوص وانبجاسها، ولا نهائيتها.

ما تقدم من نصوص، يكشف لنا أن الشعرية عند عبد الله محمد الغذامي هي شعرية الانفتاح والتساؤل، انفتاح مس النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة، والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة، وتختفي الحداثة وراء هذا التنوع والتعدد، الحداثة في قيامها على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح، والتساؤل، والحرية، والتمرد، وقد تحولت هذه الخصائص إلى طعم جديد قدم من خلاله الغذامي صياغة جديدة لنسيج الشاعرية تنظيراً وممارسة.

(١) ينظر: حسن ناظم:مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص١٣٩.

# الفصل الثاني

## مفاهيم الشعرية في كتابات الشعراء النقاد العرب الحداثيين

١)- الشعرية عند نازك الملائكة: حداثة الشكل الشعري

٢)- الشعرية عند البياتي

٣)- الشعرية عند صلاح عبد الصبور.

٤)- الشعرية الحداثية عند نزار قباني.

٥)- شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير عند محمد بنيس.

٦)- الشعرية الحداثية عند عبد الله حمادي.

### ١- الشعرية عند نازك الملائكة: حداثة الشكل الشعري.

لقد جاءت نازك الملائكة بعد الحرب العالمية الثانية لتعيد النظر في واقع الشعرية العربية، حيث عملت جاهدة، يافعة على تخطي الكثير من القواعد التي قيدت شعرنا العربي القديم، أعلنت منذ عام ١٩٤٩ وفي مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" تمردها وثورتها العارمة على أبجديات الشكل الشعري في صورته التراثية المحمومة فانتزعت من سواد القصيدة العربية بياضاً شعرياً جديداً لامعاً في أفق التنظير الشعري، فبددت بمقولاتها النقدية سحائب العمود الشعري القديم، لتضيف بذلك إلى رصيد الشعرية العربية واقعاً نقدياً جديداً، ارتوى من واقع شعري جديد يسوده التغيير والاضطراب.

إن القارئ لمقدمة ديوان "شظايا ورماد" يلحظ ولأول وهلة تمرد نازك الملائكة على القناعات النقدية القديمة، القناعات التي عملت على سجن الكون الشعري في تعاريف مقننة بمجموعة من القواعد والضوابط، نازك الملائكة عملت على دحض هذه القناعات الأسطورية؛ حيث خلخلت بذلك المدونة النقدية القديمة التي طالما حصرت الشعر في أركان ثابتة كالوزن والقافية والمعنى؛ لقد أطلقت سراح الشعر، فأخرجته من هذه المقابر العتيقة، البالية، وقالت على لسان برناردشو:"في الشعر كما في الحياة اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"[١].

ليست ثمة قواعد ثابتة تم الاتفاق عليها بالوضع أو الاصطلاح عن مفهوم الحياة، حيث توازي نازك الملائكة بين هذا المفهوم ومفهوم الشعر، فكلاهما يتسم بالحركية والدينامية، فمن الصعب إذا إن لم نقل من المستحيل تقييد هذا المتحول، ووصفه، وتحديد شكله وروحه، فالشعر الذي هو:"غلام أشقرالشعر، أزرق العينين، رائع الجمال..."[٢] لا يمكن تقنينه بضوابط محددة، ولا بنظريات ثابتة، ما دام لكل شاعر نظريته الخاصة.

---

(١) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج٢، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٧.

(٢) ينظر: جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص٢١٠.

إن ثورة نازك الملائكة عن تعريف الشعر هي ثورة عامة، بل فاتحة الثورات جميعاً، ثورة مفعمة برغبة جامحة في التجديد، حيث تناسل التجديد وانتقلت عدواه من دائرة التعريف إلى دوائر أخرى تقع تحت مظلة الشكل الشعري من لغة ووزن وقافية، وهيكل عام للقصيدة، لتكتسح بعد ذلك موضوع القصيدة، جاء كل ذلك في البيان التالي:"فنحن عموماً أسرى تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية، وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وفرقعة الألفاظ الميتة (....)، والذي أعتقد أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف، عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة، من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد"[(١)].

ثمة إذن دعوة صريحة من الشاعرة للخروج عن مألوف القصيدة العربية في سلاسلها الجاهلية والإسلامية والأموية والعباسية، عصور غابرة صنعت موضوعاتها من معجزة أحداثها وأحداث أزمتنا السحيقة العميقة، فجاءت نازك الملائكة لترفض هذه الموضوعات المرتبطة بأحداث لا تنتمي إلى دائرة الأحداث المعاصرة، فالقواعد التي وضعها الأسلاف من أوزان وقوافٍ وألفاظ وصور، أصبحت لا تروق شاعرتنا؛ لأنها ليست من عطاءات عصرنا، ولا هي من جنسيات أرواحنا، مادامت المعاصرة هي التعبير عن روح العصر.

فالمتغيرات الجديدة حتمت على شاعرتنا ابتكار طرق شعرية جديدة، فأصبحت القصيدة الشعرية القوة الحرة والمعاصرة صورة ناطقة باسم العالم المعاصر وما شهده هذا العالم من أوجاع وانكسارات، ارتسمت تجاعيدها على جبين الإنسان المعاصر، وبهذا التصور تستطيع القصيدة تجسيد غليان نفسية واضطراب الإنسان المعاصر والحياة المعاصرة على حد سواء.

---

(١) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج٢، ص٨.

لقد أولت نازك الملائكة أهمية قصوى إلى ما أسمته بهيكل القصيدة، وتعني به الشكل الشعري، حيث اشترطت في بنائه مجموعة من الشروط، من أقوالها في هيكل القصيدة:"يعد الهيكل أهم عناصر القصيدة، وهو العنصر الذي يعمل على توحيدها، وهو داخل حاشية متميزة"(١). ولكي يكون الهيكل كفيلاً بهذه المهمة لا بد من تضافر أربعة صفات وهي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل. والمقصود بالتماسك هو وجوب التوازن والتناسق بين القيم الفكرية والعاطفية، فعلى الشاعر أن لا يتناول لغة في الإطار ويفصلها تفصيلاً يجعل اللغة تبدو ضئيلة القيمة، أو خارجة عن نطاق الإطار، وتضرب لنا نازك مثلا عن هذا التماسك، فتأتي بقصيدة "حفار القبور" لبدر شاكر السياب، والتي تقع في أربعة مشاهد واضحة.

أما الصلابة فمعناها أن يكون هيكل القصيدة متميزاً عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري، كما أن التشبيهات والأحاسيس ينبغي أن تكون تفاصيل سياقية عارضة، يسعى الشاعر إلى كبح جماحها، بحيث لا تضيع فيها حدود الخط الأساسي في الهيكل. في حين أن الكفاءة تعني بها احتواء الهيكل على كل ما يحتاجه لتموين وحدة كاملة على أن تتوفر في هذه الوحدة كل التفاصيل الضرورية التي تؤمن للقارئ فهم القصيدة دون الرجوع إلى معلومات خارجية وهذا يتجلى في عنصرين هما اللغة والتفاصيل.

وتعد لغة القصيدة عنصراً أساسياً في كفاءة الهيكل لأنها أداته الوحيدة، فعلى اللغة أن تكون مفهومة وإن لم تكن فإننا نفر منها، وهذا ما يفسر نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر. وأما التفاصيل فهي التشبيهات والاستعارات والصور المستعملة في القصيدة، لا أن تكون قيمتها ذاتية، وهذا لايعني اننا نمانع في أن يدخل الشاعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية، بشرط ان يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية (٢).

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٢، ص٢٣٥.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٨-٢٤١.

والمقصود بالتعادل هو حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية، وإنما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفي ثابت بينها وبين سياق القصيدة، ومن الأساليب التي قد يختتم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على أساس الإيقاع والموسيقا كأن تكون القصيدة ذات مقطوعات متساوية الطول رباعية أو أكثر فيجعل المقطوعة الأخيرة ذات طول مختلف. وأخيراً نصل إلى قانون عام يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته ومضمون هذا القانون، إن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضاً واضحاً بين السياق والخاتمة. فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جهورية مصلصلة، غير أن الشاعر الحق يكتب على منوال هذا القانون، فهو يهتدي إليه ويجسده في قصيدته بفطرته الفنية وأدل دليل على كلامنا هذا هو ذلك الكم الهائل من القصائد ذات الخواتم الناجحة التي وجدت قبل مجيء نازك أو غيرها لتضع مثل هذا القانون[1].

ويصل عدد تفعيلات السطر الشعري الواحد إلى تسع، بحجة أن العرب لم يستخدموا شطرا مدورا أطول من ثماني تفعيلات، ولأن الرقم تسعة ثقيل على السمع مثله مثل الرقم سبعة والرقم خمسة، ولأن العدد الفردي لا ينقسم على اثنين[2].

وإذا كانت نازك الملائكة لا ترى مانعاً من أن يكون السطر الشعري تفعيلة رغم أننا لا نعرف بيتاً واحداً من الشعر التقليدي، يتكون شطراه من تفعيلتين، فإن رفضها للأعداد الفردية يصبح غير مسوغ. ومن الطريف أنها استخدمت شعرياً ما نهت عنه نظريا وذلك في قصيدتها "طريق العودة"[3]، حيث أوردت سطراً شعرياً يتكون من ثلاث تفعيلات، وسطراً آخر من خمس تفعيلات.

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٨-٢٤١.

(٢) ينظر: محمد عزام الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٥، ص٥٦.

(٣) نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، مج٢، ص

وأما القافية فقد وجدت اهتماماً بليغاً في أطروحات النقاد العرب القدامى، حيث تحولت إلى حجر طالما عمل التقليد النقدي القديم على تكريسه، فهذه القافية تنعتها نازك الملائكة بوصفها آلهة مغرورة، حيث أعلنت ثورتها عليها، لأنها أوقعت القصيدة العربية في خسائر فادحة، بل كانت سبباً مباشراً في غياب النفس الملحمي من الخارطة الشعرية القديمة، فضلاً على أنها تضفي على القصيدة لوناً رتيباً مملاً، يعلوه التكلف، ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد:"خنقت أحاسيس كثيرة، وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها، وذلك لأن الشعر الكامل، والغنائي منه خاصة، والشعر العربي الغنائي كله تقريباً، لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة (...) والقافية الموحدة قد كانت دائما هي (العائق)، فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعرية، ويمسك بالقلم ويكتب بضعة أبيات حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله والتفكير في القافية، سرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد ثورتها..."[1].

وترى نازك الملائكة أنه من حسن حظ شعرائنا المعاصرين أنهم قد استخفوا بالقافية، التي تنعتها بالآلهة المغرورة، في خروجهم عليها باستعمالهم لنظام الرباعية وأشباهها. هذا من حيث بنية القصيدة، أما من حيث موضوعها فإن نازك الملائكة تؤكد أنها كتبت قصائدها الجديدة لتعبر بها عن عالمها الداخلي ومشاعرها الذاتية، وهذه نقلة نوعية كبيرة للشعر العربي من وصف العالم الخارجي إلى وصف العالم الداخلي للشاعرة، بدأت عند الشعراء الرومنسيين، واستمرت عند شعراء الحداثة.

إن التجديد في الموضوعات -في تصورنازك الملائكة- يكمن في وصف عوالم الذات الداخلية. ومن ثم أصبح الموضوع يأتي في الدرجة الثانية من حيث الأهمية من حيث الشكل والبنية بل هو "أتفه عناصر القصيدة(...)إن القصيدة ليست كامنة في الموضوع"[2]. وتقول في موضع آخر:"القصيدة ليست موضوعات وحسب، وإنما هي

---

(١) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج٢، ص٢٢.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٤.

موضوع مبني في هيكل"[1] وهي بذلك تؤكد على أولوية الهيكل أو الشكل إيماناً منها أن الموضوعات أو المضامين هي أشياء متضمنة في الشكل، والشكل وحده هو الأقدر على احتضان ملايين الموضوعات، وعلى هذا الأساس حظي بهذا الاهتمام في المفاهيم النقدية التي طرحتها نازك الملائكة.

هذا وقد طلبت نازك الملائكة من الشاعر العربي المعاصر أن يجدد في قضية اللغة، لأنها تصدأ من كثرة الاستعمال والتداول، فتصبح مألوفة محنطة ممجوجة، وتفقد إيحاءها، واللغة الشعرية لا تكتسي إيحاءها وبراءتها إلاّ على يد شاعر ينتشل الكلمات من فضائها القاموسي أو المعجمي فيخيطها في ثوب لفظي جديد ملغم بالإيحاءات والإيماءات. هكذا يطور الشاعر اللغة أكثر مما يطورها اللغوي أو النحوي، لأنه يدخل "تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة"[2].

إن نازك الملائكة تنبذ الألفاظ المستعملة لأنها تفقد جمالها من كثرة التداول، فعلى الشاعر المعاصر إذاً أن ينفخ فيها من روح العصر ومن صلابة الشباب قوة الإيحاء، حتى تكون معبرة عن روح العصر. ومثلما طلبت نازك الملائكة من الشاعر المعاصر أن يجدد في اللغة طلبت منه أيضاً التجديد في الأوزان الشعرية، حتى وإن انتهجت منهج الخليل، وبرغم نقدها له فإنها تؤكد أن الأوزان الشعرية لها جناية على مشاعر الشاعر، إذ توقعه في التكلف والتصنع وهو الأمر الذي جعل نازك الملائكة تطلق العنان لحرية الشاعر في تعدد التفعيلات، من واحدة إلى تسعة.

هكذا يتضح لنا أن نازك الملائكة قد طالبت بشعرية جديدة، هي شعرية التمرد والثورة عن القوالب القديمة شكلاً ومضموناً، شعرية البناء في هيكل شعري عناصره هي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، شعرية تلغي نظام الشطرين

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٣٥.

(٢) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج٢، ص١١، ثم ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته في الشعر المعاصر، ص٨١.

لتؤسس لنفسها إيقاعاً جديداً يعبر عن عوالم الذات في تخطيها للقصيدة النموذج، شعرية تطالب بتعدد القوافي لتطلق العنان لنفسية الشاعر المعاصر في ثورتها على مأساوية الواقع، شعرية تطالب بالتجديد في روح اللغة الشعرية من خلال حقن ألفاظها بدلالات جديدة، وذلك عن طريق إحياء الموروث اللفظي أو المعجمي بنفخ الروح في هيكله الجامد.

**٢- الشعرية عند البياتي.**

الشعرية عند عبد الوهاب البياتي هي شعرية التحليق في فضاء الأقنعة الجديدة، ألا تراه يقول:"لقد أدركت من خلال تجربتي أنه ليس من المعقول أن أتجمد أو أتوقف عند أشكال فنية من التعبير وإنما عليّ أن أتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري، كما تتجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول (...) لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية"[(١)]، يعكس هذا الرأي رغبة البياتي في التجديد والخلق الشعري، وقد وجد البياتي هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة، فمن خلالها يحاول الشاعر التعبير عن حاضر القيمة الشعرية الجديدة بماضوية هذه الأقنعة القديمة، ولا يتحقق له هذا المنجز الشعري إلاّ عن طريق تفعيل تلك الأشكال الفنية الموروثة وحقنها بطاقات شعرية غير معهودة، فـ"لكي يعيش الشاعر ويستمر في فتوحاته وفي أرض المنفى والملكوت، لابد لأجنحته أن تتساقط الواحدة بعد الأخرى، وأن تنمو مكانها أجنحة جديدة قادرة على الطيران والغربة والرحيل إلى أرض النوم والسحر، واليقظة المرعبة"[(٢)].

فاستمرارية القول الشعري وديمومته وخلوده وكذا حضور الشاعر بين أقرانه من الشعراء، وحضور القيمة الشعرية في محافل الشعراء، أشياء تتطلب -أول ما

---

(١) ينظر: محمد عزام: الحداثة الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٨٥، ص ١٣٦.

(٢) عبد الوهاب البياتي: الديوان، مج٢، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص١٠٨.

تتطلب- ضريبة الرغبة في التجديد، فعبارة "الأجنحة تتساقط" هي تعبير مجازي عن الرغبة الجامحة في نبذ التقليد والمطالبة بالتجديد في مستودع القيم الفنية الموروثة.

الثورة هي الأخرى مبدأ من المبادئ الأساسية التي تقوم عليها الشعرية عند البياتي، فقد ثار على المحاكاة الأفلاطونية، المحاكاة التي تربط ربطاً ميكانيكياً بين الواقع والإبداع في ضوء هذا الربط تتحول القصيدة إلى صورة فوتوغرافية عن الواقع المرئي، وقد وجدت هذه النظرية الأفلاطونية متنفسها الخصب في نظرية الانعكاس "لهيبوليتين" في حديثه عن البيئة والعرق والجنس.

يأتي الشاعر الناقد عبد الوهاب البياتي ليلغي هذه المفاهيم حيث يقول:"إن فكرة الانعكاس الميكانيكية ليست أقل إيذاء للفنون منها للعلوم"[(١)]، والبياتي في رفضه لنظرية الانعكاس، إنما يرفض فكرة تحول العمل الإبداعي إلى صورة ميتة وجامدة، فالخلق الشعري هو خلق يتجدد بإستمرار، وبما ان الجوانب المرئية من الواقع هي أقل بكثير من الجوانب الخفية فيه، وتبعاً لذلك فإن محاكاة المرئي تعد خيانة لمجمل الصور التي ينتضمها الواقع في صورته الكلية بوصفها صورة رمزية. البياتي ضد محاكاة الواقع المرئي، لأنه يحلم بواقع جديد، يحمل بين جنباته وطياته العالم المرئي واللامرئي، ويكون ذلك عن طريق الخلق الشعري، الذي هو اكتشاف وتجاوز العوالم المعتمة، وبحث دؤوب عن عوالم مضيئة. هذه العوالم قدم لها البياتي صيغة رائعة في مقول قوله: "الشعر هو إقامة مملكة الله في الأرض"[(٢)]؛ إنه الحلم بما أسماه شعراء الحداثة بالقصيدة الكلية، قصيدة يتضافر فيها المرئي واللامرئي، والجميل بالقبيح، والإنسان بالعالم.

ويربط البياتي بين المعاناة والتجربة، فالشعر"معاناة ولا يمكن للقارئ أن يتذوق هذه القصيدة او تلك أو هذا الدوان أو ذاك، إلاّ إذا كان قد عانى التجارب الموجودة

---

(١) ينظر: عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨، ص٥٢.

(٢) ينظر: عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء العرب المعاصرين(أطروحة دوكتوراه)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة وهران، ١٩٩٢، ص٣٢٩.

فيهـا"[١]. القـارئ الجيـد في تـصور البيـاتي هـو مـن عـانى تجربـة الكتابـة الـشعرية، واكتـوى بلـهيب عـذاباتها وكـان لـه حـس فـني، يتخـذ منـه جـوازاً نقـدياً للإبحـار في الـذاكرة الجماليـة لعـالم الـنص الـشعري، وصـدق أدونـيس لمـا قـال:" ومـن لا يعـرف الشعر ويحسه مباشـرة، يستحيل عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه"[٢].

القراءة النقدية الناجحة هي القراءة التي يتوفر أصحابها على هذا الحس الفني، والبياتي واحد مـن الـشعراء النقـاد الـذين انتقـدوا القـراء لعـدم امتثـالهم لمقولـة الحـس الفني:"إن بعض قراء قصائدي سواء كانوا محض قراء أو كانوا نقاداً: ينظرون إليها علـى أنهـا مجـرد قـصائد شـعرية، ومـن ثـم يتحـدثون عنهـا، كمـا يتحـدث عـن الـشعر عادة، والشيء الذي أود أن أقوله: دائماً عن الوجـه الآخـر للشعر: إن قـصائدي ليـست محض قـصائد شـعرية، وإنمـا هـي إشـارات وأصـوات غامـضة أحيانـاً وواضـحة أحيانـاً أخـرى، تتحـدث عـن عـذابات وعـوالم وتجـارب مريـرة، مـر بهـا الإنـسان القـديم والمعاصر، أو مررت بها أنـا واحترقـت بجحيمهـا..." [٣]. وهنـا يـشير البيـاتي إلى القـصور الذي منيت بـه التجربـة النقديـة مرجعـاً ذلـك إلى افتقـار النقـاد لخاصـية الحـس الفـني مؤكداً في الوقت نفسه أن الشـاعر لما يرسـم عذاباتـه وتجاربـه للآخـرين، إنمـا هـو في الواقع يقوم برسم عذابات وتجارب الإنسان القديم والمعاصر.

هـذا وقـد تحـدث عبـد الوهـاب البيـاتي عـن اللغـة الـشعرية، والـتراث وجـاء ذلـك في سياق حديثه عن الحداثة، فيقول:"هـي ثورة علـى الـسلطة الأبويـة واللغويـة"[٤] ويعـني بالسلطة الأبوية المستودع التراثي فكراً وأدباً ونقـداً وسياسـة؛ ويعـني بالـسلطة اللغويـة سـلطة المعجـم، إنهـا المطالبـة بمعجـم دلالـي جديـد، لأن الكلمـة الـشعرية في لحظـة

---

(١) عبد الوهاب البياتي في: جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتـاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص١٨٨.

(٢) أدونيس: في منير العكش: أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت، د ط، ١٩٧٩، ص ١٢٦.

(٣) عبـد الوهـاب البيـاتي في: محـي الـدين صـبحي: مطارحـات في فـن القـول، محـاورات مـع أدبـاء العـصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٧٨، ص٢١، ٢٢.

(٤) ينظـر: عبـد الوهـاب البيـاتي في: نـدوة خاصـة بالحداثـة في الـشعر، مجلـة فـصول، القـاهرة، مـج٣، ع١، ديسمبر، ١٩٨٢، ص٢٦٨.

إنتشالها من مخزون اللغة، يعمل الشاعر الحداثي على استضافتها في سياق شعري جديد، وهو الأمر الذي يجعلها تشع بدلالات جديدة، وهكذا فالحداثيون أرادوا أن يصنعوا لنا معاجم شعرية جديدة، في ظل هذا الدفق الحداثي الذي يطالب بتوليد الألفاظ، ويبقى عنصر الثورة هو العنصر الرئيسي في تفعيل السلطة التراثية بعطاءاتها الأدبية والفكرية والنقدية واللغوية.

ومثلما ربط البياتي بين التجربة والمعاناة بالمنطق نفسه ألفيناه يربط بين التجربة والموسيقى، مؤكداً في الوقت نفسه أنها: "حركة داخلية شديدة التنوع والتلون، ولها اتصال وثيق بنوعية التجربة الشعرية، فهي ليست وليدة تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي، وبذلك تصبح الموسيقى الشعرية جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعرية ومكملاً لها أيضاً"[(1)]. فالإيقاع بوصفه حركة داخلية هو انعكاس طبيعي لما يجري في الحياة، ومن خصوصيات الحياة التنوع والتلون، ولما كان الأمر كذلك ارتأى البياتي وصف الإيقاع بهذه المواصفات وهكذا تتحول القصيدة بإيقاعاتها الصاخبة إلى صوت من أصوات العصر. وهي في الوقت نفسه أعني القصيدة بإيقاعاتها الجديدة تعبير صريح عن التجربة الجديدة وجزء من أجزائها.

وإذا ما أردنا تجميع الأفكار السالفة التي طرحها عبد الوهاب البياتي لجني محصول الشعرية لديه، فإننا نقول: إن الشعرية عند البياتي هي شعرية الرغبة في التجديد والثورة عن المعايير والنظريات الجاهزة، فهي لا تعكس الواقع المرئي بقدر ما تثور عليه، وهي شعرية التجربة والمعاناة. والثورة على المعاني المعجمية مطلب أساسي من مطالب اللغة الشعرية. والإيقاع في تصور البياتي هو جزء لا يتجزأ من التجربة في تنوعها وتلونها، وهو في النهاية قصة من أقاصيص عذابات الإنسان القديم والمعاصر، في هذا الفضاء تتّحد هذه المبادئ والعناصر لتصنع لنا مفهوم الشعرية عند البياتي وتجلياتها المعاصرة والحداثية.

---

(١) ينظر: عبد الوهاب البياتي في: ندوة خاصة بالحداثة في الشعر، ص ٢٦٩.

**٣- الشعرية عند صلاح عبد الصبور:**

جاءت مجمل الآراء التي طرحها صلاح عبد الصبور عن الكون الشعري في قالب حداثي، وإذا ما حاولنا تجميع هذه الآراء بهدف الوقوف على مكونات ماهياتها الجزئية، فإننا نجني في النهاية المحصول النظري لمفهوم الشعرية عند صلاح عبد الصبور. وتتوزع هذه الماهيات الجزئية على مجموعة من المحطات النظرية، يأتي في طليعتها سؤاله عن الشعر، ليختزل به بسطاً ومقاماً مستميلاً للشعر في معادلة جبرية ناتجها الدلالي هو اللامحدود. ثم نعرج في محطة ثانية إلى العملية الإبداعية في كمالها الشكلي، لنقف في محطة ثالثة عند علاقة الشاعر بالتراث. ثم قضية الذاتية والموضوعية في الشعر، لنقف فيما بعد عند علاقة الفن بالواقع، لنتحدث عن الوظيفة الإنسانية والنبوءة والرؤيا واللغة الشعرية. وهي كلها محطات تختصر لنا المجهود المضني لصلاح عبد الصبور في التأسيس لعالم الشعرية من منظور حداثي.

**أ- ما الشعر؟**

سؤال طرحه الشاعر صلاح عبد الصبور "ثم أردف قائلاً: سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها"[١]. ولذا فإنه لن يتصدى للإجابة المانعة الجامعة، بل إنه سوف يحكي عن الجانب الذي أدركه هو، فيرى أن الشعر هو الصوت المنفعل، والشاعر إنسان يتميز عن الآخرين بقدر ما يتشابه معهم، والانفعال المدرّب هو عدّة الشاعر. وعلة الموسيقى في الشعر، أن الانفعال عندما يصل إلى مداه، لا بد له من التنغيم...[٢].وليس الفرق بين الشعر والنثر إلاّ فرقاً في نوعية الموسيقى، فموسيقى الشعر تتركز وتتوافر بصورة لا تخلو من قيد في حين أن موسيقى النثر هي مطلقة، فالشعر -حسب عبد الصبور- من الصعب تعريفه تعريفاً مانعاً جامعاً، وكل تعريف إنما هو محاولة من الشاعر أن يعبر عما أدركه في الشعر، والشعر

---

(١) ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الدنيا للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٨، ص١٤٨.

(٢) المرجع نفسه: ص٥١.

صوت منفعل لأن الانفعال هو أداة الشعر، وعلة الموسيقى في الشعر التي تميزت وأصبحت هي الفارق الجوهري بين الشعر والنثر.

"والشعر أيضاً فن نوعي، بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة في التعبير والتصور بأن الشاعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى"[1]، فالتشريحية مثلاً أو الابتكار الهندسي، أو العلمي، يعد محض خلط في منهاج رؤية الأشياء. إن هذا التميز للكون الشعري، الناتج عن وسيلته الخاصة في التعبير، هو ما يفصله عن كل طرائق الابتكار والإبداع الأخرى، فالشعر يتفرد بخصوصية التعبير والأداة. "فنزعم أن الشعر هو فن إكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتعبير عنه بالكلمات الموسقة، فبدون الشعر –قصائد الحب والغزل- لم تكن لتستطيع أن ترفع بالجنس إلى أفق الحب(...) وبدون الشعر – قصائد الطبيعة- لم تكن لتستطيع أن تبث الحياة في المادة الجامدة، وفي الألوان البكماء، وفي الكتل المتراكمة، ما حمرة الورد لولا عيون الشعراء، وما صفاء النسيم ورقته، وغليان البحر وهدير موجه"[2].

فهو يرسم لنا بريشته اللغوية عالماً غير الذي نراه ونعيشه ونحسه، يكشف الحجب عن كل شيء ويحوله إلى جمال، يقيّم الاعوجاج، يعري الأشياء ويلبسها حلة جديدة من نسيج خياله الخصيب، يبذر بذور الأمل ويزرعها في كل النفوس.

وعندما سئل عبد الصبور لماذا تكتب الشعر؟ أجاب: أما لماذا أكتب الشعر... فذلك سؤال محير... "على المستوى الشخصي أكتب الشعر لكي أتطهر (...) فالتطهير ليس وقفاً على المتلقي، ولكنه للفنان أيضاً، وأما القارئ فإنني أريد أن أنبهه إلى سخافة هذا العالم إذا لم نجد له معنى، وإلى عماه إذا لم نستطع ان ننظمه، وإلى قبحه إذا لم نكتشف ما في باطنه من جمال"[3]. متأثراً بنظرية التطهير

---

(١) المرجع نفسه: ص٥١.

(٢) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٨، ص١٣.

(٣) صلاح عبد الصبور في: جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص٢٦٥.

التي أحدثت خلافاً واسعاً بين شرّاحها، ويقدم صلاح عبد الصبور افتراضاً جديداً إلى مائدة الجدل قائلاً: "إن أرسطو كان يقصد تطهير الفنان كما يقصد تطهير المتلقين، وليس هذا التطهير إلا فعلاً أخلاقياً غايته تصفية النفس وتهذيبها، أو هو في الواقع ظفر أخلاقي بالنفس"(١).

إن الشعر يرينا أنفسنا في انفعالها وعواطفها بما يجلوه من صور نفسية، والاحتفاظ لتلك النفس بأصالتها، وهو يرينا الجمال في الحياة، ويعلمنا تقديره لما يبعث فينا من الألفة لكائناته، كما يعلمنا تقدير النفس والحياة.

**ب- العملية الإبداية والكمال الشكلي:**

يتحدث صلاح عبد الصبور عن تفاصيل ولادة الإبداع الشعري فيرى أن "القصيدة هي نوع من الحوار الثلاثي، فهي تبدأ خاطرة يظن من لا يعرفها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر"(٢)، مشيراً إلى آراء اليونانيين، ومقولة العرب التي ترى أن الجن هو الذي يوحي إلى الشعراء بمقول قول الشعر. ويرى صلاح عبد الصبور أن القصيدة تمر بثلاث مراحل: هي القصيدة كوارد، ثم القصيدة كفعل، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة إلى الحاله العادية قبل ورود الوارد إليه، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين، إذ أن الشاعر عندئذ، يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة فتتجلى حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب. وتتجلى هنا الثقافة الصوفية لصلاح عبد الصبور المتمثلة في حديثه عن خلق القصيدة، ومراحلها الإبداعية.

والجدير بالذكر أن هذا الرأي ليس رأياً عاماً بالضرورة، بل هو محض رأي شخصي، وقد تباينت الآراء بخصوص عملية خلق القصيدة، وإن حديث الشاعر عن تجربته الشعرية، كحديثه عن تجربته في الحب، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة

---

(١) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، مج٣، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٧، ص٢٦.

(٢) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر: ص٨.

هي غرام جديد، على حد تعبير صلاح عبد الصبور نفسه، ولنا لقاء مع الدكتور عز الدين إسماعيل، وقد استعرض بفطنة ثاقبة ألواناً من الأبنية الفنية، مستخدماً نماذج من عبد الوهاب البياتي والفيتوري، مشيراً إلى أن هناك ألواناً من الأبنية، منها الدائري والحلزوني، ومنها القصيدة التي تبدأ بقمّتها ثم تتحل شيئا فشيئا، وأخرى تقدم مجموعة من التنويعات على أنها موضوع واحد، تبدو غريبة عن بعضها البعض لكنها في واقع الأمر متكاملة.

وإلى زمن قريب كان صلاح عبد الصبور يتبنى كلمة المعمار التي يؤثرها أحد أصدائه. يقول صلاح عبد الصبور:"ولكني الآن أجد أن كلمة التشكيل، أكثر دقة من كلمة المعمار"[1]، فالمعمار ينبع من فن العمارة، بينما التشكيل ينبع من فن التصوير، والشعر أقرب إلى التصوير منه إلى العمارة، كما أشار عبد الصبور إلى أن هذه المسألة ذوقية وخلافية.

ويشر صلاح عبد الصبور في حديثه عن الذروة الشعرية فيقول:"... ويبدو لي الآن أن محك الكمال في بناء القصيدة في احتوائها على الذروة الشعرية"[2] هذه الذروة تسهم في تجلية القصيدة وتنويرها، والمقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى، بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن، فالفن تشكيل قبل أن يكون جمالاً على حد تعبير جوتيه ولا شك أنه على حق. وهناك سمة أخرى في التشكيل وهي التوازن "التي تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة، بحيث لا تصبح مجرد إحساس فحسب بل هي إحساس متجسد"[3].

ومنه فالكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فقط، بل لا بد من توازن بين عناصرها المختلفة من صورة وتقرير وموسيقى، وهذا التوازن موهبة

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٧.

(٢) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص ٣٨.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٥-٥٦.

تستطيع القصيدة الجيدة ان تحققه بأسلوبها الخاص، فلكل قصيدة توازنها الذي لايتكرر.

### جـ: الشاعر بين الاختلاف والتمثل:

يرى صلاح عبد الصبور أن علاقة الشاعر بالفكر، لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية، بل من اتخاذه موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف فيما يكتبه، ومما لا شك فيه أن الشاعر إنسان أولاً، يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وبهذه المستويات المختلفة تتكون له بنية بشرية تختلف عن غيرها، وهو في مرحلة إبداعه الفني ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون، والكائنات فلابد عندئذ، من تحول التأثرات الفكرية المختلفة إلى دم يجري في أوعية نفسية لا يراها الإنسان، إلا إذا سالت على أوراق[1]، فالشاعر لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا، بل إنه يتمثلها أو تسري في أعماقه سري الدم، لتصبح جزءاً منه لا تنفصل عن كيانه، وتبدو جزءاً لا ينفصل عن الكل، دون أن توحي بأي نشازأو تجريد.

### د- الصدق الفني وقضية التراث:

لم يفصل " صلاح عبد الصبور" بين الصدق الفني والصدق الواقعي، إذ يرى أن البحث عن السيرة الشخصية للشعراء في شعورهم هو بمثابة تجن على الصدق الواقعي، لأنه إذ يجعل الصدق الفني هو الأساس الوحيد، مع أن له منطلقه الخاص، إنما يضرب في المجهول، وذلك لأن القصيدة وجود مستقل عن صاحبها لها حياتها الخاصة. ولكن في نفس الوقت، يرى أن الشعر ليس مقطوع الصلة بما عداه، بل إن "الشعر ينمو من داخل التراث، والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه

---

(١) ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص٥٣.

الشعري وبين العالم، وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري، كما يرتبط بالعالم، فلا مجال لعده شاعراً"[1]. وقد تمثل صلاح عبد الصبور التراث في أشعاره وصاغ قصائده العديدة التي تحيل إلى نصوص أو قصائد تراثية.

**هـ- قضية الذاتية والموضوعية في الفن:**

لقد نبعت من إثارة قضية علاقة الشعر بالفكر، قضية الذاتية والموضوعية في الفن، يقول صلاح عبد الصبور" ولا أعرف قضية استطاعت - على زيفها الشديد الواضح- أن تفرض نفسها فترة ما على الحياة النقدية مثل هذه القضية"[2] حتى لقد جرؤ بعض النقاد على استعمال كلمة "الذاتية" في معرض التهجم والخصومة للأعمال الأدبية، وجعلوا الموضوعية هي المعادل الموضوعي للجودة والصواب.

والواقع أن استعمال المصطلحين في عالم الفن تخريب وسوء فهم، فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن[3]، إذ إن كل فن جيد ذاتي وموضوعي في الوقت نفسه ولا نستطيع الفصل بينهما، إلاّ إذا استطعنا فصل اللون عن الرائحة في الزهرة، والمصطلح الفني الوحيد الذي يستطاع تطبيقه في مجال الفن هو التفرقة بين الفنون المعبرة والفنون الحكائية، فالفنون المعبرة هي التي تعبّر عن نفس صاحبها، أما الفنون الحكائية فهي التي تخلق اشخاصاً آخرين غير أصحابها تدير بينهم جدلاً حياً، يختفي وراءه الكاتب لتبرز مخلوقاته، وهذه القسمة تبدو في بعض الأحيان قسمة شكلية ومتعسفة لأن في كل فن معبر عنصراً حكائياً.

**و- علاقة الفن بالواقع عند صلاح:**

إن علاقة الشاعر أو المبدع بالواقع هي علاقة إضافة، فالشاعر المعاصر والحداثي لا يكتفي بمحاكاة الواقع، بل يحاول أن يضفي عليه شيئاً من ذاته، حيث تتحول الحقيقة في الشعر إلى حقيقة فنية، أو صدق فني، وفي هذا المقام يقول

---

(١) ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية: ص٥٣.

(٢) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص ٦٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٦٣.

صلاح عبد الصبور:" الشعر لا يعبّر عن الحياة، وإنما يخلق حياة أخرى أكثر جمالاً وصدقاً (...) وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن فلا حياة لهذه الطبيعة بدون الشاعر أو الفنان..." [(١)].

إن الجمال في العالم الأدبي ليس مرده إلى التعبير عن الحياة في صورتها الواقعية، فجمال الحياة وسحرها الفياض يكمن في التعبير عن دخيلاء الحياة وصميميتها؛ لأن العمل الأدبي هو خلق واستكشاف، بل فعل حضاري مستمر، ومجال هذا الفعل ينبع أو ينبض من عدم ارتباط الخلق الشعري، بصورة الوجود كما هو موجود، هذا الطرح نجده متجذراً في كتابات عز الدين مناصرة حيث يتفق عز الدين مع صلاح عبد الصبور في مثل هذا الرأي، ألا نراه يقول " ينطلق الشعر من لغة زمنية لا تبقى على حالها، بل تتحول إلى سحر شعري، أو إلى واقع لغوي آخر .." [(٢)].

فإذا كان صلاح عبد الصبور قد أشار إلى عملية تحويل الواقع إلى شعر عن طريق تغيير صورة الحياة في ثوبها المرئي إلى ثوب لا مرئي، فعز الدين مناصرة يشير إلى مثل هذا التحويل، وذلك عن طريق تحويل منطق اللغة العادية إلى لغة شعرية سحرية، إيماناً منه أن اللغة هي أداة هذا التحول.

### ز- الوظيفة الإنسانية للشعر وقضايا الإنسان المعاصر:

إن صلاح عبد الصبور في عملية تحديثه للواقع، نجده يعطي أهمية قصوى إلى الإنسان ذاته، بل إن صوت الإنسان المعاصر هو الصوت المتدفق في كتاباته الشعرية، والنظرية على حد سواء، إذ تبدو ذات الشاعر مركز الحركة في الوجود، والعالم كله ينطوي فيه، ومسألة إعطاء الأولوية للطيف الإنساني والكتابة الشعرية، هي مسألة فلسفية بالأساس، حيث يحاول صلاح أن يعانق بين

---

(١) ينظر: بشير تاوريريت: مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، محاضرة القيت على طلبة التدرج، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠٠١، ص١.

(٢) ينظر: بشير تاوريريت: مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، ص٢.

صوت الشعر، وصوت الإنسان، فتتحول القصيدة الشعرية بموجب هذا التعانق والتآلف إلى قصيدة تتحد فيها الذات الكاتبة المبدعة، بذات الإنسان اتحاداً صوفياً، ألا تراه يقول:"الشعر صوت إنسان يتكلم، مستعيناً بمختلف القيم الفنية والأدوات الفنية (...) فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والخيال، وهذه الأشياء مجتمعة تمكنه من تقدير الحياة الإنسانية"[(١)].

وإذا ما أمعنا النظر في هذا الرأي، فإننا نستخلص منه ثلاثة أبعاد، البعد الإنساني، والجمالي والوجداني. فبموجب البعد الأول، يصبح الشعر دفقاً إنسانياً، مهمته القصوى التعبير عن أوجاع وآلام الإنسان المعاصر في تمزقه وتشتته وحيرته ومأساويته. وفي البعد الثاني تتحول القصيدة الشعرية إلى قصيدة جمالية، يعزف فيها الشاعر المعاصر على أوتار جملة من القيم الفنية، وإذا بالقصيدة الشعرية تتحول إلى سنفونية إيقاعية تقول بالصورة والرمز واللغة والإشارة ما لم يقله الإنسان العادي. أما على الصعيد الوجداني، فيقع اتحاد وتعانق بين عاطفة الشاعرومقول قوله الشعري، إذ القصيدة لم تعد القصيدة الشعر، بل القصيدة العاطفة أو الوجدان ليس إلا...

### حـ- التوحيد بين النبوءة والفلسفة والشعر:

إن الوظيفة الإنسانية التي منحها صلاح عبد الصبور للشعر، نادى بها الكثير من الشعراء والنقاد العرب أمثال: عبد الوهاب البياتي الذي رد مصدر القيم الإنسانية إلى المجتمع، وهو في ذلك يختلف عن صلاح عبد الصبور الذي وضع النبوءة والفلسفة والفن مكان الثورة التي نادى بها البياتي، وأسس مفهومه للشعر على ضوئها، وهو الذي وحّد بين النبوءة والفلسفة والفن في قوله:"إن النبي والفيلسوف والفنان هم إذن من المشرعين (...) لأنهم يأتون بكل ألوان الحياة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة، وفي مكانها الذي هو الكون، وفي حركتها التي هي التاريخ ... "[(٢)].

---

(١) ينظر: بشير تاوريريت: مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، ص٢.

(٢) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص٩٨.

هنا يرتقي صلاح عبد الصبور ويسمو بالعالم البشري، العالم الذي يختزل لنا معادلة الحياة في زمانها ومكانها وتاريخها اختزالاً شمولياً وكلياً فالقصيدة عند صلاح عبد الصبور تحوي كل الأزمنة والأمكنة، بل تحتوي كل التاريخ، وهي فوق التاريخ لأنها تتخطاه، وتتجاوزه، فتصبح بذلك قصيدة نبوءة؛ تتنبأ بما سيحدث في المستقبل من خلال رؤيا شاعرها.

ط ـ الرؤيا الشعرية:

الرؤيا الشعرية عند صلاح هي أهم شيء، إنها تمثل عمود الشعر وأساسه، وتقاس عظمة كل شعر بمدى توفره على رؤيا شعرية تكون قادرة على تغيير الزمن من حالته الساكنة إلى حالته الديناميية الصافية، نستطيع أن نصنع منها زمناً هندسياً إيحائياً وهو القائل:"الرؤيا هي قوام الشعر، هي خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشاء العالم ليخرجه قضية مجسدة في فضاء مادي في إيقاع وصورة (...)، الرؤيا تجاوز للواقع دون الإنسلاخ الشامل منه، إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل، عبر التقمص الداخلي والحلولية في قلب الأشياء"[1]، فالرؤيا الشعرية إذن هي التجاوز، التخطي، أي تخطي الواقع دون الانفصال التام عنه. وتتميز أيضاً بميزات أخرى هي: الغموض، الكشف والبحث عن المستقبل، هي رؤيا تسافر عبر الحلم لكشف النقاب عن الباطن، عن الذي يمكن وقوعه، عن الذي يجيء ولا يجيء، لكن الرؤيا أثناء رحلتها الاستكشافية غابت أو كادت أن تغيب عن الواقع وتبتعد عنه، ففقدت من الماضي ما فقدت وتبخرت عطور الأمل فيها تحت وطأة العويل والفاجعة.

وينتهي صلاح عبد الصبور في تعريفه للرؤيا الشعرية إلى أنها:"حلم قد لا نشهده، خلجان قد لا نرسو فيها"[2]، والحلم في حقيقته قد يتحقق، وقد لا يتحقق، ولكن

(١) ينظر: ابراهيم رماني:الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١١٩٩، ص١٠٨-١١١.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١٢.

تبقى الرؤيا الشعرية حلماً سرمدياً يتوق إلى تحقيقه الإنسان دائماً، تبقى شيئاً جميلاً في الحياة تبحث الإنسانية وتستمر لأجل أن تحقق منه شيئاً، وموانئ يأمل الإنسان أن يرسو فيها، وإن لم يسعفه حظه في ذلك، سيبقى ينشد أنشودة الأمل بأشرعته السيزيفية في عرض البحار.

هكذا ومن خلال تعريف صلاح عبد الصبور تنهار الرؤيا الحلم عند عتبات العجز عن التواصل مع التجربة الحية في واقعنا المرئي وتسقط سقوطاً حراً في بئر الإبهام. والجدير بالذكر أن الرؤيا الشعرية في مداعبتها للفن تقوم على المعرفة الحديثة التي تستعيد نظرية المراسلات في إدماجها بين المرئي واللامرئي كأداة لتعرية الوجود المزيّف والقدرة على تخطيه صوب الأغوار الداخلية التي تصل إلى درجة من التخفي لا تدركها سوى النخبة.

ي ـ اللغة الشعرية:

لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن الشعر لا قاموس له، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري: "يكفي أن نقرّ بأن الألفاظ هي رموز للمعاني وبهذا التقرير نعرف أن اللغة الفقيرة تعني فكراً فقيراً، لأنه لا يستطيع التعبير عن مدرك حي أو معنوي ما لم نجد له رمزاً لغوياً، (...)، واللغات الفنية هي اللغات التي تجد فيها رمزاً لكل المدركات الحسية والوجدانية، التي يواجهها الإنسان، لا رموزاً ميتة، حنطها في القواميس، ولكن رموزاً حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية"[1]. فالغة الشعرية إذا ليست مجرد رموز أو هياكل جامدة لمعاني ميتة، بالية، اللغة الشعرية عند صلاح عبد الصبور هي معانٍ ودلالات حية مستوحاة من الواقع الراهن في تمزقه وتشتته، والكلمات تخرج من القواميس، لا لتبقى بمعانيها المعجمية وإنما أصبح محكوماً عليها بخطيئة البوح بمعاني جديدة مستوحاة من روح العصر.

---

(١) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص ١٧٠-١٧١.

الشعرية عند صلاح عبد الصبور -وفي ضوء هذا التوصيف النقدي- هي شعرية اللامحدود، ترينا أنفسنا في انفعالها بما تجلوه من صور نفسية، وإن كانت هذه الشعرية تقوم على الكمال الشكلي، فلا يكون ذلك بإحكام بنائها بل لا بد من التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وموسيقى. فهي شعرية التمثل لأن المبدع لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا. وهو في كل ذلك لا ينفصل عن التراث بل يجري حواراً مع عوالمه المضيئة وذلك عبر صدق فني ليست الغاية منه الوصول إلى حقيقة واقعية، مادامت علاقة الشاعر بالواقع هي علاقة إضافة، ومن دون فصل بين ما هو ذاتي وموضوعي في الشعر، فما هو موضوعي بالنسبة إلينا قد يكون ذاتياً من منظور غيرنا، والشعرية الحقة هي التي تجسد صوتاً إنسانياً هو صوت العالم في صورته الشمولية، بل هي شعرية التنبؤ لما سيقع من خلال فكر المبدع و رؤياه الشعرية، التي تمكن المبدع من تحويل عالم الأفكار إلى عالم شعري وبمعية لغة شعرية محكمة البناء، هذه هي مجمل الأفكار والمبادئ التي تخلق الشعرية عند صلاح عبد الصبور.

**٤- الشعرية الحداثية عند نزار قباني:**

ينطلق نزار قباني في تأسيسه لعوالم الشعرية الحداثية من الواقع الشعري، واقع تجربته الشعرية، ويرسم وجهه الشعري بيده قبل أن يفصّله النقاد على هواهم، وقبل الخوض في مختلف المبادئ أو القضايا التي طرحها نزار قباني في تأسيسه لنظرية شعرية متماسكة. نود الإشارة إلى أن نزار قباني قد سئل ذات مرة عمّا إذا كان فن النقد مسايراً لفن الشعر العربي، فأجاب مستهترا:"بكل صدق أقول لك إن النقاد لم يعلموني شيئاً، لم يكونوا لافتة تدلني على الطريق، إنما كانوا حاجزاً مليئاً بالأشواك والمسامير، وأكياس الرمل على طريقي !

إن النقد العربي كالسلوك العربي قائم على العصبية والتوتر والانفعال إنه نقد (غرائزي) يستعمل الأنياب والأظافر في التعامل مع الشعر..."[1]. إن هذه السخرية من حركة النقد العربي مردها إلى أن النقاد المنهجيين والمحترفين لم يكونوا في مستوى الطاقة الشعرية، فعدم مسايرة الحركة النقدية للشعر العربي القديم، تعود بالأساس إلى عدم امتلاك أولئك النقاد حساً فنياً يمكنهم من ألاعيب السفر في لعبة الجمال الأدبي، فالنص الشعري من القديم إلى الحديث لم يقرأ بحضارة فنية وموضوعية وهو الأمر الذي أدى بنزار إلى نقد النقاد والكشف عن تهجمهم بالمعاول والسكاكين على المكامن الجمالية في عالم النص الشعري.

وإذا كان شعراء الحداثة قد أعرضوا عن وضع تعريف جامع مانع للشعر فإن نزار قباني يأتي في طليعة هؤلاء جميعاً، فبرغم معاشرته الحميمية السديمية للكون الشعري منذ ما يقارب خمسين عاماً إلا أنه يعترف أنه ليس لديه نظرية لشرح الشعر. يقول "ليس عندي نظرية لشرح الشعر ولو كان عندي مثل هذه النظرية لما كنت شاعراً ..." [2] إن استحالة التعريف في القاموس النقدي لنزار قباني تعود بالأساس إلى اختلاف الشعراء في النظر إلى الكون الشعري "فكل شاعر يحمل نظريته معه"[3] وما دام الأمر كذلك فإنه:" حرام أن نمزق القصيدة لنحصي كمية المعاني التي تنطوي عليها، ونحصي عدد تفاعيلها وزحافاتها لنقف على لون بحرها"[4] الوصول إذاً إلى الشطآن الجمالية التي رصعت بها القصيدة نظمها الجمالية أصبح أمراً مستحيلاً ما دام الشعر لا يمثل حقيقة واقعية، فهو "حقيقة مطلقة، لا بد أنه كذلك وإلاّ انتهى إلى العدمية(...) وأنا لا أعني بذلك أبدية الشعر، الشعر سماء: فيها نجوم وشموس تغيب وتظهر وتغير مداراتها، سماء تارة خريفية وأخرى شتائية وثالثة ربيعية، إلاّ أن الحقيقة السماوية تبقى واحدة، يظل هناك سماء، البحر أيضاً حقيقة، حقيقة

---

(١) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة إعتراف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، دت، ص١٧٣.

(٢) نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، دط، دت، ص١٩.

(٣) نزار قباني: ماهو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠، ص٢٤.

(٤) نزار قباني في: محمد عزام: الحداثة الشعرية، ص١٠٩.

البحر هي الحقيقة الشعرية، الحقيقة البحرية تعاني من مد وجزر وتيارات وعواصف. لكن البحر هو البحر رغم كل شيء، حقيقة الماء في البحر باقية، التحولات الشعرية شيء حتمي.." [1] فالكون الشعري يتصف باللاثبات، يتلوّن في كل مرة بألوان جديدة تتناسل معانيه من قارئ لآخر ومن عصر لآخر، من هنا اصبح البحث عن الحقيقة في الشعر هو بحث عن الحقيقة في المطلق والمجهول، بحث عن لون واحد في حرباء تتلبس وتتلون بألوان مختلفة.

وقد أحجم نزار قباني عن تعريف الشعر فقال:" لا يهم أبداً أن نعرف ما هو الشعر إذ خير للوردة الجميلة أن لا تكتب مذكراتها وماذا يضير الوردة إذا جهل الناس تاريخ حياتها؟ الجمال لا تاريخ له وهو نفسه تاريخ"[2].

وقد اعترف نزار قباني في أكثر من موضع وعلى أكثر من صعيد باستحالة مفهوم الشعر، ويتصدر هذا الاعتراف كتاباً لنزار قباني بعنوان "ما هو الشعر؟"، أودعه خلاصة تجاربه وقال في مطلعه:"ليس من طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلاً سياحياً يقول لكم في أي جزيرة يسكن الشعر وفي أي فندق يقيم. وفي أي مقهى يجلس وما هو عمره.ولون عينيه وهواياته المفضلة"[3]. هنا يشير نزار قباني إلى القصيدة ذلك المجهول حيث يؤكد للملأ عدم استقرار هذا المجهول في مكان معين، لأن القصيدة الشعرية عند نزار قباني لا تمتلك رخصة سياقة أو جواز سفر للإبحار في مختلف البحار والمحيطات، ولأنها مرة أخرى تريد أن تكون قصيدة إنسانية عالمية، وهذا ما يؤكده في قوله:"ليس للشعر صورة فوتوغرافية معروفة...وليس له عمر معروف. أو أصل معروف. ولا أحد يعرف من أين أتى وبأي جواز سفر تنقل، المعمرون يقولون: إنه هبط من مغارة في راس الجبل واشترى خبزاً وقهوة وكتباً وجرائد من المدينة. ثم اختفى، وسكان الشواطئ يقولون إنه خرج من أعماق البحر، إنه لعب طول النهار مع الأطفال والأمواج والأسماك الذهبية، ثم عاد

(١) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، ص١٠٥-١٠٦.

(٢) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص ٥٨ ،ثم ينظر: محمد عزام:الحداثة الشعرية، ص١١٢.

(٣) نزار قباني: ماهو الشعر، ص١٨.

إلى بيته البحري. وأطفال المدينة يقولون إنه خرج من الغابة وابتسم لهم وأعطاهم أزهاراً وأقماراً وفراشات وأكواز ذرة، وفطائر محشوة عسلاً، ثم ابتلعته الغابة. ومعلمو المدارس يقولون: إنه دخل على صفوفهم ذات صباح فتكلم مع التلاميذ لغة لم يتعلموها وكتب على السبورة السوداء حروفاً لم يروها من قبل ففهموا ما قال لهم وحملوه على أكتافهم وخرجوا إلى الشوارع بمظاهرات. مطالبين بتعيينه وزيراً للثقافة.." [1] هذه خواطر وانطباعات تكشف لنا عن حيرة نزار قباني من الكون الشعري في انفتاحه وانبجاسه بل في انفتاح وانبجاس معانيه، وما يؤكد ذلك هو الاعترافات السالفة لمختلف الشرائح من معمرين إلى سكان الشواطئ إلى أطفال المدينة إلى معلمي المدارس كلهم أكدوا على مجهول الشعر وحيرتهم منه، حيرة انتهت بتعيين الشعر سفيراً ووزيراً للثقافة.

وإذا كان نزار قباني في مطاردته للشعر قد اعترف بلا محدودية الكون الشعري فإنه أيضاً اعترف بعدم ارتباط الكون الشعري بمكان معين "ليس في ملفات البوليس حتى الآن معلومات أكيدة عن مكان وجود الشعر، وعن ديانته، وعقيدته وجنسيته وانتماءاته، هل هو مواطن آسيوي أم إفريقي أم أمريكي؟..."[2]. وإذ يرفض نزار قباني فكرة ارتباط الشعر بمكان معين، بل إن رفضه لمجمل التعريفات التي يراها لا تتعدى مظاهر التجربة الخارجية (المعنى، والفكرة، والصورة، واللفظ، والخيال) فإنما ليؤكد تعريفه الجديد للشعر وهو "كهربة جميلة لا تعمر طويلاً، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة مسربلة بالموسيقا"[3]. إنه التأكيد على الهزة الجمالية، ولذلك فإن نزار قباني يستبعد كل شعر لا يهز قارئه ويبدو أن هذا التعريف يولي أهمية خاصة لتأثير الشعر على قارئه أو سامعه، دون أن يبين العناصر الفنية في بنية الشعر، أو يهتم برأسي المثلث الأدبي الآخرين: النص والمبدع.

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٠-٢١.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٢.

(٣) نزار قباني: مقدمة ديوان طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١٢، ١٩٧٢، ص٥.

ولما كانت القصيدة انبجاساً مفاجئاً وكهربة جميلة فإن نزار قباني قد أشار إلى لحظة ميلاد القصيدة مقدماً في ذلك أوراق اعتماده معترفاً في أوراقه تلك بغموض العملية الإبداعية، وعلى ضفاف هذا الغموض نشأت فكرة استحالة التعريف للكون الشعري، يقول:"ليس عندي أي تفسير مقبول لذلك الزلزال الذي يركض تحت سطح جلدي، من أين يجيء(...) وإلى أين يذهب؟، أنا أتلقى الزلزال مستسلماً ومدووشاً(...) وأخرج من تحت رمادي وخرائبي (...) وكما لا يمكن توقيت الزلزال لا يمكن توقيت الشعر..."[1]. وقد عبر نزار قباني عن هذا الزلزال بقصيدة الطعنة فالقصيدة عنده:" طعنةجميلة ينبت على ضفافها القمح وشقائق النعمان، طعنة تختلف عن كل الطعنات في أن لونها أخضر، طعنة ينزف منها اثنان... الطاعن والمطعون، الشاعر والمتلقي"[2]، هذه الطعنة تثير قلق القارئ فهي:" قطار وصدفات لا يعرف أحد ميعاد مغادرته ولا ميعاد وصوله"[3]. وهذا ما يخلق عنصر الدهشة والإثارة في النص الشعري، ما دامت القصيدة هجمة مباغتة، ومن طبيعة هذه الهجمة والصدمة والدهشة أن تكون غامضة غموض لحظة ميلاد القصيدة.

إن الشاعر عند نزار قباني لا يعرف عن قصيدته شيئاً فهو أشبه ما يكون بامرأة حامل موضوعة على طاولة العمليات. لا تتذكر من هو طبيبها .. ولا من هو زوجها.. ولا تاريخ زواجها[4]، "والشاعر موجود في الشعر بشكل إلزامي وجبري، إنه محتجز ومعتقل داخل الشعر، (مثله في ذلك مثل السمكة) معتقلة في محيطها المائي لا تملك إنسحاباً ولا خلاصاً"[5] وإن كان الشاعر لا يعرف شيئاً عن عمله الإبداعي، فليس معنى هذا الكلام أن الشاعر يكتب لنا قصائد لا معنى لها، فالمطلوب من الشاعر أن يتواصل مع الجمهور حتى يضمن لرسالته الشعرية نجاحاً معتبراً، وتبعاً لذلك أعطى نزار قباني أهمية كبرى للمتلقي، والقصائد التي كتبها عمل فيها على

---

(١) نزار قباني: ماهو الشعر؟، ص٣٠.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٠.

(٤) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، ص٦٠.

(٥) نزار قباني: ماهو الشعر؟، ص٣١.

حضور الجمهور، فهو يشعر أن ملايين الناس يكتبون معه الشعر:".. والشاعر الذي لا يتجه بشعره إلى أحد، يبقى نائماً في الشارع (...) والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة، وليس هناك كتابة..لا تخاطب أحداً، وإلاّ تحولت إلى جرس يقرع العدم، وأزمة الشاعر الحديث الأولى هي أنه أضاع عنوان الجمهور"[1].

لا بد للشاعر إذن أن يكون في مستوى الجمهور، ولعل هذا ما جعل نزار قباني يكتب أشعاراً واضحة على نقيض بعض الشعراء الحداثيين، الذين غالوا في الغموض أمثال أدونيس، ففقدوا بذلك شريحة كبيرة من الجمهور، حتى وإن كان الغموض الأدونيسي مصدره تضافر كبير بين ثقافات وحضارات عديدة، جعل من القصيدة الأدونيسية هرماً معرفياً متميزاً، يتطلب قراء في مستوى هذه الطاقات المعرفية المبتكرة.

وإذا كان نزار قباني قد حافظ على العلاقة بين الشاعر والجمهور فإن هذا الدأب لم يمنعه من اعتبار الدهشة أو الفجائية عاملاً من عوامل التأثير الشعري:" الشعر هو القدرة على إحداث الدهشة، بغير الدهشة تتحول القصيدة إلى تصريح خال من المفاجآت..." [2]. وتتحقق الدهشة في الشعر عن طريق حياد الكلمات عن معانيها القاموسية فـ:" الكلمات (...) والعادات اللغوية (...) لا بد أن ترمي حجراً في بئر الكلام العادي، وتحدث اضطراباً في الأبجدية (...) القصيدة الجميلة هي انتظار ما لا ينتظر، وبغير هذا العنصر التشويقي تصبح القصيدة ضيفاً ثقيلاً..."[3] بل إن نزاراً يؤكد على أن قصائده يوم تتوقف عن إحداث الدهشة فلنقرأ عليها السلام[4].

القصيدة المفاجئة أو المدهشة هي بالضرورة خارجة عن نطاق المألوف أوالعادة، وهو منحى التزم به شعراء الحداثة ونقادها في تحديدهم لمفهوم الحداثة، فكل حركة في الحياة عند نزار قباني لا بد لها أن تعبر عن نفسها بطريقة استثنائية خارجة عن المألوف حتى تكون شعراً فـ:"كل ما يقوم على المحاكاة يسقط في

---

(١) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص١٥٧.

(٢) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص١٠٧.

(٣) نزار قباني:ماهو الشعر، ص١٠٦، ١٠٧.

(٤) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، ص٣٦.

النثر، كل ما يدخل في نطاق المألوف والعادة ليس شعراً"[1] فالكتابة الشعرية لا تعترف بوجود نموذج شعري، فهي ضد محاكاة النموذج، ما دام الحلم بالقصيدة المثالية أصبح ضرباً من المستحيل "يوم يقتنع الشاعر بأن قصيدته الأخيرة (...) هي بدر الدجى (...) وشمس الشموس(...) فاقرأ على شعره السلام(...) إنني منذ خمسين عاماً أنبش كالدجاجة في تراب اللغة(...) بحثاً عن قصيدتي الأجمل(...) ولكنني لم أعثر عليها حتى الآن"[2]. وهنا تسقط النظرة المثالية للأشياء، وما دام الشعر تحول إلى لحن مجهول فمن هذه الشرفة أصبح محكوم عليه بالاختلاف عن السائد وتجاوز النموذج والمثال.

القصيدة عند نزار هي أصوات متعددة، إنها لقاء بين الكلمات والنصوص، وهذا ما عبر عنه السيميائيون والتفكيكيون بالتناص فنزار لا يؤمن بالصدفة في الإبداع فـ:"الكلمة الواحدة مشحونة بعصور من الكلام قبل أن وصلت إلينا، والقصيدة التي نظن أنها من شغلنا هي شغل مئات من الشعراء الأموات(...) والشعر عملية تجميع للمياه الجوفية، كل ما قرأناه وحفظناه وسمعناه، والكتب الصفراء والبيضاء كلها تدخل في مطهر الشعر"[3]، فالصوت الشعري الواحد هو عملية تذويب لأصوات شعرية أخرى تنتمي إلى أهرامات معرفية من جنسيات عدة، فهذا التلاقح بين مختلف القصائد في العملية التناصية هو ما يجعل الأعمال الإبداعية قادرة على الطيران والرحيل إلى أرض النوم والسحر واليقظة المرعبة.

ويجعل نزار قباني من قضية التجديد معركة حقيقية فيقول:"احتكاك اليمين باليسار أمر حتمي في كل مجتمع صحيح البنية ومعافى (...) اليمين هو الجانب الوقور، الهادئ الذي يؤمن بقداسة القديم، ويقيم له الطقوس ويحرق له البخور، إنه الجانب الذي ارتبط ذهنياً ونفسياً ووراثياً بنماذج من القول والتعبير، يعتبرها نهائية صالحة لكل زمان ومكان، ويرفض أي تعديل لها أو مساساً بها، واليمينيون من

---

(١) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص١٠٩.

(٢) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، ص١١٧.

(٣) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص١٠٦.

شعرائنا هم تلك الفئة التي لا تزال ترى في (المعلّقة) وفي (القصيدة العصماء)، ذروة الكمال الأدبي وغاية الغايات..."[1].

لقد ثار نزار قباني على شعراء التقليد ملغياً في كل ذلك وجود قصيدة مثالية، وليس معنى ذلك أن الحديث لا بد له من ارتكاب جريمة قتل.. ضد السابق له زمنياً.. لأن:"الحداثة طابور طويل جداً، يقف فيه الشعراء في أمكنتهم التي يحددها التاريخ، ولا يمكن في هذا الطابور أن (يطحش) أحد على أحد (...) أو يأخذ أحد مكان أحد(...)؛ لأن التاريخ يراقب الطابور جيداً"[2]. فالحداثة ليست ضد الماضي كما نعتقد ونخال، وهذا ما تؤكده تصريحات أدونيس، من خلال إلحاحه على أن الحداثة هي ضد الثابت في موروثنا الشعري وهي بمثابة المتحول في هذا الموروث، ويعني أدونيس بالمتحول القيم الحية أو النقاط المضيئة في عتمة التاريخ الشعري، ولكن الأولوية دائماً في تعريف الحداثة تعود إلى شيء أسماه أدونيس طريقة التعبير وعبر عن ذلك نزار قباني بطريقة العرض:"أما طريقة العرض في الشعر فهي بمنتهى الأهمية، فالقماش الشعري كثير جداً ومتنوع جداً، والمادة الشعرية الخام موجودة في كل ذرة من ذرات الكون، وهي تحت تصرف جميع الشعراء، ولكن تحويل هذه المادة الشعرية وتصنيفها، وطريقة عرضها، تختلف من شاعر إلى شاعرآخر"[3]. إن فكرة تحويل المادة الخام إلى شعر فكرة لا تتحكم فيها طريقة التعبير فحسب، لأن نجاح هذه الطريق منوط بما يسمى بالرؤيا الفلسفية للمبدع أو الفنان، فخلف هذا المنطق الفلسفي تنشأ رؤيا الفنان للعالم والوجود، ولما كانت المادة معروضة في كل محل كان إعطاء الأولوية إلى طريقة عرض هذه المادة لأنها هي الأقدر –أعني طريقة العرض- على خلق صورة الوجود والعالم، وجعلها شيئاً موجوداً بقوة التحويل، لا بقوة المادة، فهنا تكمن خصوصية الإبداع، ومعناها أن يكون لكل شاعر صوته، ورائحته ومذاقه.

---

(١) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت، ص٢٨.

(٢) نزار قباني: ما هو الشعر، ص ١١٣-١١٤.

(٣) نزار قباني في:جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ص٣٦٧.

وبهذا الفهم "صارت قصيدة الحداثة سهماً باتجاه العمق، بعد أن كانت دائرة مرسومة على وجه الماء، تنفلت كلما اتسع قطرها وهذا التحول من البرّانية إلى الجوّانية، ومن يقين الحواس الخمس إلى شطحات الحلم، وتركيبات العقل الباطن، من اللمس بأصابع اليد إلى المس بأصابع الحدس (...) جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد واحد"[1]. فقصيدة الحداثة هي إيغال في صميمية الأشياء، وفي مجهولها اللامنتظر، على نقيض قصيدة التقليد ذات الطبيعة السهلة والمكشوفة، في حين أن قصيدة الحداثة تحمل لقارئها ألف سر؛ لأنها قصيدة الأسئلة لا الأجوبة الجاهزة، بل هي قصيدة إنسانية تخاطب كل الأقطار، لأن:" القصائد التي تغير أيام الناس ولا تفتح لهم طريقاً أو أفقاً (...) ولا تنقل لهم أصواتهم أو تترجم إنسانيتهم تبقى دائماً خارج الأبواب "[2] وقد سبق لنا شرح معنى القيمة الإنسانية في الشعر من خلال عدم إرتباط القصيدة عند نزار بثنائية الزمان والمكان.

هذا وقد تحدث نزار قباني عن اللغة الشعرية للقصيدة، فهي عنده أصيبت بزلزال عنيف، وبريح صرصر عاتية، فأصبحت لغة مفككة البناء:"زلزال لغوي لا يترك حرفاً ولا فاصلة، ولا فعلاً ولا فاعلاً، ولا مبتدأ (...) ولا خبراً (...) إلاّ ويبعثره على جدران غرفتي وشراشف سريري، وعندما ينتهي الزلزال (...) أشعر أن اللغة الأولى التي كنت أكتب بها قد تفككت، وأن لغة أخرى جديدة تتشكل تحت الرماد"[3]، وقد عبر نزار عن الشعر بالرقص في أكثر من موضع، فهو " حركة مستمرة في سكون اللغة، وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات التاريخية بين الأشياء"[4] هذه الحركة والدينامية هي التي تمنح للكلمة شعريتها، وتضمن لمختلف العلاقات الداخلية بين مختلف الإشارات السابحة عبر الجسد النصي شبكة من الدلالات اللامتناهية.

---

(١) ينظر: محمد عزام: الحداثة الشعرية، ص١١٧-١١٨.

(٢) نزار قباني: ماهو الشعر، ١٧٢.

(٣) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، ص٦١.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٦.

وعبقرية الشاعر إنما تتجسد في قدرته الدائمة على خلق علاقات جديدة بين الكلمات التي هي موضوع للشعر، ويبقى الشاعر هو ذلك الساحر الذي يحول النحاس إلى ذهب ويقلب التراب إلى ضوء. وحينما يصل نزار قباني إلى الحديث عن موسيقى الشعر وبحور الخليل، فإننا لا نلتمس له موقفاً ثابتاً في هذه القضية، فهو يتأرجح بين التأييد والمعارضة، فـ " موسيقى الشعر هي البحر بشكله المطلق أو الماء بشكله المطلق (...) والأوزان هي عناصر في تركيب الماء، وليست كل الماء، موسيقى الشعر هي شيء أكبر من الوزن والبحر والقافية، والذين يتصورون أن علم العروض، هو ضابط الإيقاع الذي لا يتعب، ولا يشيخ (...) ولا يتقاعد، ولا يسمح لأي من الموسيقين أن (ينفرد) أو يجتهد أو يتجاوز النغمة الأساسية يريدون أن تبقى موسيقى الشعر العربي في مرحلة (دوم – تاك) أي مرحلة التخت الشرقي، ومثلما هناك ألوف الجمل الموسيقية التي تنتظر من يقولها، كذلك هناك ألوف الجمل الشعرية التي تنتظر من يكتبها(...) وكما للفقهاء حق الاجتهاد، فإن للشعراء أيضاً هذا الحق"[1] هذا النص هو دعوة صريحة من نزار إلى تجاوز الجمل الموسيقية الخليلية، لأنها تمثل الشرعية فهو ضد الشرعية التي أخذت شكل مقدسات[2]، حيث دعا إلى تحطيمها وتخريبها باحثاً في الوقت نفسه عن أشكال أخرى بديلة لها، لأن الشكل الموسيقي القديم ارتبط في منشئه بأحداث أو مناسبات تقليدية، ليست من صميم روح عصرنا هذا، لهذا السبب ضجر منها نزار قباني:"إن بحور الخليل بن أحمد باتت بحور مناسبات لا بحور شعر، والناس ضجرت منها، حتى اللغة ضجرت من الموزون المقفى التقليدي، أنا شخصياً إذا ما ذهبت إلى مجلس وسمعت فيه قصيدة موزونة ومقفاة أشعر بشيء ما ضد العصر في هذه القصيدة..."[3]، وإن كانت هذه النصوص تثبت معارضة نزار قباني للنموذج الموسيقي القديم، فثمة آراء أخرى لنزار يقول فيها بالاختيار:"نحن لسنا متمسكين بالنموذج الموسيقي التاريخي (...) ولا (بالطرب التاريخي) (...) الميكروفون في يد الشاعر(...) ولا شروط مسبقة مفروضة على حريته، كل ما نطلبه منه أن يقنعنا بأنه يغني بصورة جيدة (...)بصرف

---

(١) نزار قباني: ماهو الشعر، ص ١٢١-١٢٢.

(٢) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص١٢٣.

(٣) نزار قباني في: جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ٣٤٧.

النظر عن الطريقة التي يغني بها"[1] وفي معرض حديثه عن القافية، بوصفها وقفة مباغتة غير متوقعة، فإنه لا يطالب بإسقاطها وإلغائها، بقدر ما يرى أنها موقف اختياري[2].

ما تقدم من نصوص وشواهد يعج بالكثير من المقولات والمبادئ الرائدة التي اتخذت منها الشعرية طريقاً لتأسيس قصيدة الانفتاح على اللامعنى لنص شعري لحظة ميلاده اتصفت بالغموض والفجائية والدهشة، وكذلك تخطي النموذج أو المثال، والقيمة الإنسانية تأتي في طليعة هذه القيم الجمالية، يضاف إليها التناص الذي جعل من القصيدة هرماً معرفياً حيث تم صب هذه المبادئ في إطار لغوي جديد مفكك البناء، وممتلئ بدلالات لا حصر لها، ومن دون الاعتراف بأي نموذج موسيقي مسبق. تلكم هي أهم المبادئ والعناصر أو الآليات التي تصنع فرادة الحدث الشعري عند نزار قباني.

### ٥- شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير عند محمد بنيس:

#### أ- ما هية الشعر الحديث:

من الظواهر الفنية التي يصعب تسييجها أو حتى مقاربتها، ظاهرة الشعر، هذه الظاهرة التي تحمل ذرة انفجارها في كل تعريف ومما زاد الأمر صعوبة وميوعة اختبار الشاعر للحداثة، فكان من الصعوبة بمكان مطاردة الشعر الحديث، ولقد وعى محمد بنيس صعوبة هذه المجازفة في قوله:"هناك التباسات متراصة في تعريف الشعر العربي الحديث، ولعل اتساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي والسجالي (...) هو ما يفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع"[3].

---

(١) نزار قباني: ماهو الشعر، ص١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٤.

(٣) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (التقليدية)، ج١، ص٢٥.

ان اتساع مفهوم الشعر هو ما جعل الأدباء، شعراء ونقاداً يلهثون وراءه لإحاطته بتعريف، إلا أن ميوعة هذه الظاهرة وتجددها الدائم، ونبضها بالحياة الخلاقة على مر العصور هو ما جعل التعريفات تتأزم، وتبرهن على قصورها، فكيف للنهائي أن يحدد اللانهائي؟.

ولقد حاول الشعراء والنقاد مواجهة عباب البحر، وكان من بينهم محمد بنيس الذي سنقف أولاً على مفهومه للحداثة في علاقتها بالشعر من خلال آراء قام بطرحها ليقترح بعدها فرضيته، وأخيراً نقف على مفهومه للغة " الشعر الحديث" في أفقها النظري.

### ب- الحداثة واستراتيجية المطاردة:

يرى محمد بنيس أنه على اتساع رقعة الشعر فإن مصطلح الحداثة قد زاده رحابة، إذ إن مصطلح الحداثة "يظل مسافرا يعضد أو يدمر عبر شرائط التحقق والاحتمالات"[1].

فالحداثة تتخذ صورة المسالم الذي يدعي المصالحة مع التراث، والسير جنباً إلى جنب، وما ذلك إلاّ حيلة من حيل الحداثة للانتشار في جسد التقليد وتفتيته وإصابته بالوهن، وتتخذ أحياناً أخرى صورة المهاجم الذي يوجه سهامه مباشرة صوب قلب التراث.

بيد أن الحداثة البنيسية تختلف عن الحداثة العربية والحداثة الغربية معاً، إذ تأخذ بهما ثم تفجرهما لتخرج بالفرضية الإبداعية في الشعر.ومن اللافت للانتباه أن نشير هنا إلى أن بنيس كان من المهمومين بالتأسيس لمقولة الحداثة الشعرية، وهي عنده ترتبط بالتطور والتجاوز والتغيير، والشعر العربي القديم والحديث والمعاصر لا يتضمن هذه المبادئ الثلاثة فحسب، والقصيدة حينما تتحول من شكل إلى شكل

---

(١) محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط٢، ١٩٨٨، ص ١١٧.

فإنها تريد تحقيق شيء يسميه محمد بنيس "الإبدال" وهو غاية الانقطاع المعرفي[1].إذ الحداثة البنيسية هي حداثة الانفتاح القائمة على منطق التطور والتجاوز والتغيير.

ولعل قيام الحداثة البنيسية على هذه الثلاثية، أمر جعله يبحث عن كتابات وطرائق جديدة تتجاوز كتاباته نفسها، إنه البحث عن طرائق جديدة للكتابة لم يكن تصورها جاهزاً في ذهنه أو في ممارسة[2] هذا السبب الذي استفزه وأغراه بالدراسة وتحليل ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ليتوصل من خلال دراسة الكائن إلى إنشاد الممكن، وهذا السعي الدائب وراء الجديد يفتح أفق النص الشعري الشيء الذي لم تستطع الشعرية العربية التقليدية حمل دلالاته، ومن هنا وجب عليها النظر في ذاتها ولأنها تبنت الحداثة، فهي تغير المسار نحو شعرية مفتوحة وهذا ما يؤكده محمد بنيس ولن يتم هذا " من غير إبدال لمكان القراءة بما هو يسكت عنه ولا يفكر فيه وينساه ويكتبه فضلاً عما يقول ويصرح به"[3].

إن القراءة التقليدية تبقي النص الشعري في مكانه المقدس باعتباره النموذج المتكامل للجوانب جميعها، لا يجب التطاول عليه وإلا فمآله التمرد والإقصاء. ومحمد بنيس يصر على إعادة البناء منذ انطلاقه، وإنزال الشعر التقليدي من مكان المتعاليات وتناوله بالدراسة والتحليل؛ لأنه لم يتعرض للاستنطاق وكبت بقصرية المعنى الواحد التي يقرها القدامى، ورغم ذلك فالمعنى يتغير من نص لآخر "ويتحقق في البناء النصي عبر الدلالية التي تخص النص كنص مفرد به وفيه"[4]. ويقودنا محمد بنيس إلى مسألة أعمق وأدق في استعمال معان معينة في نص شعري، هي بالضرورة لا تنطبق على المعاني نفسها في نص آخر فالدلائلية تسيج المعاني وتحول دون إعادتها في موضع آخر، أي أن الدلائلية النصية تسم النصية بميسمها.

---

(١) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها(مساءلة الحداثة)، ج٤، ص٧٤.

(٢) ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩، ص١٠.

(٣) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(التقليدية)، ص٧.

(٤)محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(التقليدية)، ص٥٩.

ـ الاختلاف:

باقتراح محمد بنيس لفرضية الإبدال فإنه ينفي كلاً من الأصل والأساس، وبالتالي يلغي فكرة الوحدة التي تنتفي مع مفهوم الإبدال، ليحل محلها الاختلاف، وهذا ناتج عن تبنيه منذ البداية للزمنية الكبرى التي أتاحت له إعادة قراءة الشعر العربي الحديث فانبنى من خلال هذه القراءة على لا نهائية الوحدة، لا وحدة اللانهائيات، وتكون حينئذ "بنيات الشعر العربي الحديث مجسدة للاختلافات النصية هي مجسدة في اختلافات تاريخها وذواتها الكتابية"[1].

ـ تمايز قبل التفاضل:

تحفظ كل بنية تمايزها من خلال اختلافها، التمايز الذي يعمل على تقويض حكم القيمة وهدمه، فهما متعارضان منذ الأساس "وإنكار التفاضل، معناه إلغاء أن يكون الشعر الرومنسي العربي متجاوزاً للشعر التقليدي، أو الشعر المعاصر للشعر الرومانسي العربي"[2]. ويؤكد محمد بنيس في مفهوم الاختلافات، والتمايز على درجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها التي تسمح لها بالتمايز عن الذوات الأخرى.

ـ الحلزون قبل الدائرة:

يقلب محمد بنيس رؤية التاريخ العاملة على التدوير أي الانغلاق، وقد جاءت الحداثة لترسخها أكثر من خلال الحقيقة والغائية، وبها يصبح التاريخ يمثل دائرة تعمل على التجدد من خلال دورتها حول نفسها هذا نجده مكرساً في فرضيات الانتقال التطورية، إلا أنه "ينهدم بالتعارض الموجود بين الإبدال من جهة والتقدم والتطور والتغير والتجاوز من جهة ثانية، لأنه مؤسس على النقصان والتعدد واللاأصل ذلك هو شكل الحلزون الذي تظل دائرته منفتحة على الدوام"[3].

---

(١) ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (مساءلة الحداثة)، ج٤، ص٧٥.

(٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (مساءلة الحداثة) ج٤، ص٧٥.

(٣)محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (مساءلة الحداثة) ج٤، ص٧٥.

- **الإفراغ قبل الملء:**

وهنا يتفرد محمد بنيس عن غيره من الحداثيين في مفهومه للتجديد، فهم يرون في التجديد شحناً للغة بعد فراغها نتيجة كثرة استخداماتها التي أصابتها بالصدأ. والواقع أن النقاط السالفة تعمل على إفراغ اللغة من معانيها المعبأة بها لا شحنها فما دام الشعر الحداثي يسعى إلى التعامل مع اللغة تعاملاً يضمن له بقاء إمضاءاته في هرم الشعر حية نابضة على الدوام، فإنه في هذه الحالة يعمل على إفراغ اللغة لا شحنها، ذلك لأن اللغة مشحونة بالاستخدامات السابقة، والاستعمال الجديد إنما يهدف إلى إفراغها، وتبدو قدرة الذات الكاتبة في مدى تحقيقها لهذا الإفراغ الذي يخلق لها تمايزها، وبالتالي اختلافها "والاختلاف في هذه الحالة بين المتون الثلاثة للشعر العربي الحديث يكمن في درجة الانخراط في الكتابة ودرجة الإفراغ أيضاً"[1].

- **اللغة الشعرية:**

لقد تحدث محمد بنيس عن اللغة الشعرية، وهي في تصوره لم تكن بحاجة إلى انتظار ثورة دي سوسير أو تشومسكي:"اللغة الشعرية سؤال لا جواب، سؤال يرى إلى أن تعدد الممارسات النصية اللانهائية مشروطة بالنص المقدّس، القرآن، والحديث، والشعر الجاهلي"[2]، فشعرية اللغة الشعرية تكمن في تعدد الممارسات الكتابية حتى وإن كانت ثمة كتابات عبر عنها أسلافنا فلا بد من أن تكون طرائق تعبيرنا -عن الموضوعات المعبر عنها- بطريقة مغايرة، وهنا تكمن براعة اللغة، لأن المبدع يعلّم اللغة فن القول الجميل، بل يعودها أن تقول ما لم تقله في السابق فهذا التفرد في القول هو الذي يمنح للغة الشعرية شعريتها. يضاف إلى طريقة التعبير مجمل الإيحاءات التي تبوح بها الكلمات أثناء عرضها عرضاً جديداً.

---

(١) المرجع نفسه، ص٧٦.

(٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث –بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)، ص٧٨.

- الموسيقى وهندسة الإيقاع:

الشعر هو الكلام الموزون المقفى، بهذه القاعدة فرّق العرب القدامى بين الشعر والنثر، أي أن الشعر يتميز بالوزن والقافية، ولهذا فإن أغلب تعريفات القدامى للشعر مقترنة بأحد هذين العنصرين أو بهما معاً. ومع بزوغ فجر العصر الحديث أصبحت الرغبة في كسر هذه القاعدة غير محتشمة، إذ لم يعد الوزن متزامناً مع المعنى، فإيقاع النص الإبداعي ينطلق من داخله لا من خارجه، وعلى هذا الأساس أعاد محمد بنيس بناء شعرية عربية مفتوحة تستعيد قوى الإيقاع في النص، لأن اللغة والذات متورطتان معاً في الايقاع، وقد ركز بنيس على وظيفتين:

١- **الوظيفة البنائية**: وهي ميزة الخطاب على غيره من الخطابات الأخرى، إذ يميز النص الإبداعي به وفيه "وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد"(١).

٢- **الوظيفة الدلالية**: وهي ملازمة للأولى ونتيجة لها، فبناء الخطاب هو بناء لدلاليته إذ إن المعنى يدخل مع النص في سفره الحر، والمعنى مثله مثل الذات الكاتبة والإيقاع كل هذه الظواهر هي ظواهر تاريخانية (٢).

إن هاتين الوظيفتين تركّزان على التصور العام للنص الشعري هذا من جهة، ومن جهة ثانية فهما تبنيان العلاقة بين كل من العروض والإيقاع من ناحية وبين الإيقاع والدلالية التي يعمل على إنتاجها من ناحية ثانية، وبذلك يمكننا التفريق بين التصور الشعري والتصور الدلائلي. هذا وقد أفسح محمد بنيس المجال للإيقاع ليشمل تحت لوائه العروض، وأول ما يلفت نظر محمد بنيس في العروض هي الوقفة، التي لم تحظ باهتمام النقاد العرب القدامى رغم مالها من تأثير واضح حيث "كان عنصر الوقفة وما يزال عاملاً أساسياً في بناء بيت القصيدة المعاصرة"(٣)، وللوقفة علاقة

(١)+(٢)محمد بنيس: الشعر العربي الحديث –بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، ص٧٨.

(٣) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ص١١١.

بالغة الأهمية بالمكان النصي الذي انتهجه الشعراء المعاصرين، كما لها فعالية مع علامات الترقيم.

وقد قسم محمد بنيس الوقفة إلى أربعة أنواع:

١- **الوقفة التامة**: وهي الوقفة التي لا تدخل أي حيرة للقارئ، وقفة يجد فيها الوزن والمركب والدلالة تامة في البيت، وهاته الوقفة أولى النماذج التي ارتقت سلم الهدم لتليها بعد ذلك الوزنية.

٢- **الوقفة الوزنية**: وهي الوقفة التي تجعل البيت في حاجة إلى البيت الذي يليه، لأن تركيبته ودلالته قد قطعت وما هو إلا تام وزنيا، وهذا النوع أشبه بالتضمين الذي رفضه الشعراء القدامى.

٣- **الوقفة المركبية والدلالية**: وهي بعكس السابقة، إذ نجد المعنى تاماً في البيت أي لاحاجة لها لبيت آخر، بينما الوقفة الوزنية فهي ناقصة هنا وقد تربط الأبيات ببعضها فتعمل على تدويرها.

٤- **وقفة البياض**: وهي الوقفة التي وصلتها عمليات الهدم المتواصلة للقوانين التقليدية، فتتحول الوقفة إلى فسحة الكتابة، بحيث يصبح للبياض كلامه الذي يقوله و"وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص"[(١)]. وبهذه الوقفات أصبح للمكان النصي كلامه الذي يقوله، وتفاعله الذي يساعد على بناء القصيدة وتصاعد حريتها.

(١) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ص١٣٠.

وقد تطرق محمد بنيس للوزن أيضاً، باعتباره من الموروث الخليلي الذي بقي مسيطراً على الشعر المعاصر فتناول:

١- **الوحدة الوزنية**: وهي تعتمد على كسر قيود الأوزان الخليلية التي تحد من الانفعال الشعري، وتغييرها بنظام التفعيلة، إذ تفسح المجال للشاعر للتحرك في رقعة واسعة بل إن هذه التفعيلة تم إخضاعها إلى قانونين أساسيين:

أ- التفعيلة التامة: وهي التي تحتفظ بجسدها كاملاً في الأشطر، إذ لا تقسم التفعيلة بين شطر وآخر يليه "ويتفاعل هذا القانون الأول للتفعيلة مع القانونين الأول والثاني للوقفة من حيث تمام الوقفة الوزنية فيها"(١).

ب- التفعيلة الناقصة: وهي بعكس الأولى، أي أنها تتوزع بين شطرين في آخر الشطر وبداية الشطر الذي يليه، وهذا ما اصطلحت عليه نازك الملائكة بالتدوير، في حين أن أدونيس يقترح كتابة أخرى تصر على إبقاء التفعيلة منشطرة غير تامة، لا تعثر على بقيتها[٢].

وعلاوة على هذين النوعين اللذين يدخلان تحت جناح الوحدة الوزنية، فإن محمد بنيس قد تناول نوعاً ثانياً من الوزن وهو:

٢- **التشكيلة الوزنية**: وهذا النوع من الوزن يرد إلى تلك البحور المهجورة أمثال الهزج، المتدارك، الرجز، كونها تكرر نفس التفعيلة، والشاعر المعاصر يهدف في خروجه عن الأطر التقليدية إلى الاعتماد على التفعيلة ومثل تلك البحور تسعفه في تمرده، ولذلك فإن الشعراء المعاصرين قد ألغوا أغلب الأوزان التي نظم عليها القدامى وهجروها.

هذا وقد تطرق محمد بنيس إلى القافية، حيث حصر أنواعها في قافية متوالية ومتناوبة ويقصد بها توالي القافية وتناوبها (أ أ، ب ب، جـ جـ...). هذا عن القافية المتوالية والقافية المتناوبة، أما النوع الآخر فهي القافية المتواطئة، ويقصد بها

---

(١) المرجع نفسه، ص١٢٤.

(٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ص١٢٤.

بنيس القافية التي تبقى في حاجة إلى القافية التي تليها، قد عد مثل هذا النوع عيباً في الشعر القديم وهو ما يسمى بالإيطاء، وما نلحظه عموماً عن قضية الإيقاع هو أن محمد بنيس قد بنى كل تنظيراته سواء منها النقدية أو الشعرية على أساس الإيقاع الذي جعل له حيزاً كبيراً في حداثته، وألح على الماء العنصر المنسي في القراءات الحديثة، هذا العنصر الذي ينقذ القصيدة من جفافها.

وهكذا يتضح لنا أن محمد بنيس قد عمل جاهداً على التأسيس لشعرية جديدة تتسم بالانفتاح والتطور والتجاوز والتغيير، وهي كلها آليات يتحقق بموجبها ما يسميه بنيس بالإبدال إنها شعرية حداثية تقوم على الاختلاف والتمايز أو التغاير رافضة حيزها الزماني أو المكاني من أن يتحول إلى مد حلزوني دائري. واللغة في هذه الشعرية تبنى على منطق التعدد في الممارسات النصية، بل هي لغة التناسل الدلالي، والإيقاع فيها ملتحم بمعنى النص ويبطل من أن يكون شكلاً موسيقياً خالياً من المعنى، باختصار يمكن القول إن الشعرية التي نادى بها بنيس هي شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير.

**٦- الشعرية الحداثية عند عبد الله حمادي:**

يأتي د. عبد اللّه حمادي في طليعة الشعراء النقاد الجزائريين، الذين أوتوا حساً فنياً أهلهم إلى الارتقاء إلى مصاف أقلام وفصائل نقدية متميزة، وسنحاول في الفقرات التالية الوقوف عند مختلف الماهيات الجزئية لمكونات الشعرية في أطروحات عبد اللّه حمادي من خلال مقدمات دواوينيه الشعرية ومن دون إسدال ستار النسيان على مجمل آرائه النقدية في مؤلفاته النظرية. وأول قضية تطالعنا في هذا السياق قضية ماهية الشعر واستحالة مفهومه.

**أ- ماهية الشعر، وما الشعر؟:**

الواقع أن هذا السؤال هو متاهة؛ لأن الكون الشعري يتنزل في مدارات لا يطالها العقل ولا تدركها مقولات المنطق، فكيف يمكن أن نمسك بمقولات عقلية بما لايسعه العقل؟ ولما عجز العقل والمنطق عن تعليل ماهية الشعر لجأ

الأقـدمون إلى ربـط الـشعر بالـسحر، وبقـوى غيبيـة أخـرى خارجـة عـن مـدركات الإنسان، غير أن هذا التفسير لم يعد يقنع إنسان هـذا العصر، الـذي لم تعـد ترضيه عبارة أن الشعر كلام موزون مقفى.

لقد أصبحت كل محاولة لتعريف الشعر، محاولة محكوم عليها بالفشل سلفاً في دفاتر النقـاد المتيمين، ويبقـى الـشعر هـو أكثـر الأنـواع التعبيرية القابلـة للجـدل، فليس هناك حقيقة نهائية في التعامل مع هذا الطائر الخرافي (الـشعر)، ومصدر هـذه الـصعوبة هـو أننـا لم نـستطع حتـى الآن أن نعثـر علـى ماهيـة الـشعر، بـرغم تناسـل الماهيات والتعاريف من أقدم العصور إلى حديثها، وسيبقى الـشعر كـذلك سـابحاً في فضاء اللامحدود، وتبقى لعبة المطاردة بين النقد والشعر قائمة إلى الأبد.

إن فكرة اللامحدود في الشعر استهوت الكثير من شعراء الحداثة، فعبـد الله حمادي يرى أن الشعر قد أثبت وعلى مر العصور أنه ضد الحدود والقيود والسدود في الشعر العربي، ويستدل على ذلك بروجيه غـارودي في حديثـه عـن خطـر الايديولوجيـة على الأدب، حيـث قـال:"إن إرجـاع الأثـر الفـني إلى عناصـر الايديولوجيـة لـيس نـسياناً لخـصوصية الـشعر فحـسب، هـو أيضاً عـدم إدراك اسـتقلاله النـسبي"[1]، فالـشعر لا يرتبط بالايديولوجية بوصفها نسقاً من الأفكار، ولا يرتبط أيضا بأي تيار أو نظرية؛ لأنه باختصار ضد الارتباط، وإذا ما ارتبط بزمرة من هذه الزمر، أو بفصيلة من هـذه الفصائل، فإنه يبطل انتماؤه إلى دائرة اللامحدود.

إن هـذه الـصعوبة في إدراك ماهيـة الـشعر لم تمنـع عبـد الله حمـادي مـن إعطـاء تعريف جديد للشعر تجاوز فيه كل المفاهيم السالفة، بل حاول في بيانـه عـن الحداثـة الـشعرية رسـم مفهـوم حـداثي للـشعر والـشعرية[2]، وقـد اختـزل جملـة مـن الماهيـات الجزئيـة للكـون الـشعري في مقدمـة ديوانـه "البرزخ والـسكين" الـديوان الـذي أحـدث ضـجة كـبيرة في الـوطن العربـي، وممـا جـاء في هـذا الـديوان قولـه علـى لـسان

(١) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان تحزب العشق ياليلى، منشورات دار البعث، الجزائر، ١٩٨٢، ص٣٩.

(٢) ينظر: تقديم عبد السلام صحراوي لكتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر، عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط١، ٢٠٠١، ص٣٠٧.

الظواهريين: "...ماذا أقول عن الشعر، أهو سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوال سابق، إنه في أبهى تجلياته الكلام المصفى المتألق، وهو من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حية، إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات"(١).

نقف في هذا التعريف عند محطات كثيرة أهمها:

- استهلال د.حمادي تعريفه بالتساؤل حول ما يمكن قوله عن الشعرالذي يخفى في جوهره عمق إدراك الشاعر لصعوبة المغامرة، نظراً لتشعب الظاهرة الشعرية، ومدى زئبقيتها، وبالتالي استعصائها على الإمساك والإحاطة فهل الشعر سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمالوف؟. والإيحاء كما نعلم هو نقيض المطابقة، وهو من أهم سمات الحداثة، الذي لم يعد مجرد اقتباس للواقع، بل أصبح يعتمد أسلوب الإيحاء الذي لايقبل التحديد، والحصر، فقصيدة الحداثة سحر ينفذ إلى أعماق النفس، فيسبر أغوارها ويجلي مكامن النور فيها، ويسعى من خلالها إلى صوغ علاقة جديدة مع العالم نابعة من ذاته تختلف عن الحقيقة في ثوبها الواقعي، هذه التجربة الجديدة تجمع بين المتناقضات، وتؤلف بين الأضداد. وذلك بواسطة المبدع الذي يتحول إلى ساحر جديد، يدرك أن العملية الإبداعية هي عملية سحر بالحروف في لحظة تحويل العالم المرئي إلى واقع شعري، عن طريق الرؤيا التي تشبه الشعر في اشتراكها معه في التطلع إلى الغيب.

ويكاد معظم النقاد يجمعون على أن الشعر سحر إيحائي، فهناك من عبر عنه بالبرق: " فكل إبداع برق لا يتكرر وانبجاس قائم بذاته"(٢)، هذا إن دل على شيء فإنما يدل على غنى لحظة الإبداع ببريق الدهشة والفجائية ليتحول معها القول الشعري إلى كهربة جميلة لا نعرف ميقات وصولها أو مغادرتها؛ لأن الشعر يقوم على الفجائية أو الدهشة، بل إن عظمته تقاس بمدى إثارته لنفسية المتلقي.

---

(١) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٥.

(٢) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣، ص١٠٣.

- هدم الاحتذاء والقول بالتواصل:

المقصود بهدم الاحتذاء هو عدم محاكاة النموذج، وذلك من خلال تخطي نماذج التقليد، وليس معنى هذا الكلام أن د. حمادي يفصل بين التراث والحداثة، فهو يعي جيداً أن الحداثة ما كانت لتكون لولا اتكائها على المستودع التراثي، وما كان التراث ليكون مجرة مضيئة لولا الحداثة، وما يرفضه د.حمادي هو التقليد لأجل التقليد، وإحاطة الشعر بأسوار شامخة تحجبه عن روح العصر، وهو في هذا الطرح لا يدعو إلى مقاطعة التراث كما سبق أن ذكرنا، وإنما يدعو إلى إعادة بعثه وتشكيله في ضوء رؤى معاصرة، تحيله مملكة حية بعدما كان مستودعاً ميتاً، وهو بذلك الدأب لا يعني نبذ القديم، وهذا ما ذهب إليه في مقول قوله:" الحداثة أخي القارئ ليست معناها طرح الموروث، والسطو على أنقاضه الثابتة بمعاول الردة، والتشكك، والوقوف منه موقف الخصم، والتضاد، إن الحداثة بمفهومها الصحيح، وعند من ابتكرها هي البحث المستمر عن إيجاد خيط التواصل حيث ينصهر الحاضر في الماضي ليشرق غداً مسكوناً بحرارة الاستمرارية، ونبض المعاصرة"[1].

لقد قامت الشعرية عند حمادي على ارتباط الحداثة بالتاريخ من جهة وانفصالها عنه من جهة أخرى وفي هذا السياق يقول:" لا يمكن أن تنتهي ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن فهي لا قيمة تاريخية وفي الوقت ذاته مرتبطة بالتاريخ ومقتحمة لحدوده، والحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره، وتتمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه"[2]. ثمة مسألة من المسائل الخطيرة في الطرح النقدي الراهن، تختفي خلف سطور نص حمادي، إنها مسألة الفصل بين الحداثة والتراث، فحمادي ليس من أنصار هذا الفصل، لأن الحداثة في تصوره هي تمثل جديد لما يجري في

---

(١) عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٥، ص٨-١٠.

(٢) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط١، ٢٠٠٠، ص٦.

المستودع التراثي فلا حداثة بدون تراث، بل إن التراث يبقى كهفاً مظلماً معتماً بمعزل عن الفضاء الدرامي الذي شيدته الحداثة، فثنائية "تراث- حداثة" في تصور حمادي لا تقبل الفصل، وما هذا الفصل إلا ذريعة ومبرر من مبررات بتر السلف الشعري عن خلفه ومثل هذا التصور نلفيه في ردود أدونيس على جل ناقديه(١).

ويتمظهر إصرار د. حمادي على العودة إلى التراث، في سياق نقده لشعرية محمود درويش الذي استعمل رموزاً مسيحية في أشعاره التي يتكرر فيها رمز الصليب بكثرة ورأى أنه كان من الأحسن لو عاد إلى تراثنا العربي الإسلامي الذي فيه من الثروة ما يغنينا عن اللجوء لتلك الاقتباسات(٢). هكذا فهم عبد الله حمادي الحداثة، فأكد أن المنهج الوحيد للخلاص من الانحطاط الذي تتخبط فيه الأمة، هو العودة إلى التراث، وتمثل الجانب المضيء فيه، ومن دون النظر إليه نظرة تقديسية: " لأن الانطلاق من التراث وحده ليس كفيلاً و لايمكن أن يكون رخصة، أو جواز سفر إلى البقاع الجمالية لعالم النص الشعري، لذلك يجب إيجاد تجاوب بين مقولات التراث، ومقولات الحداثة كفكر إنساني شامل"(٣).

والواقع أن التراث المكتوب مهما يكن غنياً لا يصح أن يكون بالنسبة للمبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي والانسجام والخضوع، فرؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد إنما تتجاوزها، إنها أعلى منها، وأشمل وأسمى(...) لكن هذا التجاوز لا يعني التخلي والرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد. ويرى أدونيس أن: "مجرد الاقتصار على التراث الثقافي، والاعتماد الكلي عليه دون محاولة تجاوزه، وإغنائه بفكر جديد سيؤدي إلى شلل مرضي يشبه العقم

---

(١) ينظر بشير تاوريريت: الحداثة بين استحالة المقاربة واسطورة المطاردة، محاضرة ألقيت على طلبة التدرج، ص٣٥.

(٢) ينظر: عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٤، ص ٢٣٧.

(٣) تاوريريت بشير: مدارات التنظير النقدي عند علي أحمد سعيد (أدونيس)، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ١٩٩٩، ص٢١٦.

وأن الوعي بالتراث لا يعني أن ندفن عقولنا في الماضي ونعود بالفن إلى الوراء"[1] لهذا أكد د. حمادي على ضرورة تمثل التراث واستعادة الجانب المضيء فيه مع ضرورة المزاوجة بين مقولات التراث ومقولات الحداثة كفكر إنساني شامل ومتكامل.

- الحساسية الجمالية:

الشعر حساسية جمالية، هذه الحساسية الجمالية هي صفة خاصة بالمتلقي، فالقصيدة الحداثية سحر يوحي أكثر مما يعبر، يحسها المتلقي ساعة يقظة الشعور بالجمال، ويعيد خلقها انطلاقاً من معانقة شفرات القصيدة لذلك تظل القصيدة الحداثية أسيرة القراءة، هذه الحساسية الجمالية لابد أن تكون خارقة، وخارجة عن المألوف، لتكون النوطة الحداثية التي تصدم القارئ في كل مرة، فتكسر جدار الرتابة الذي ألفه في النصوص التقليدية، وتبعاً لذلك فإن نجاح العمل الشعري يقاس بمدى ما قدمه للمتلقي من هذه القيمة الجمالية، لأن المتلقي هو الهدف من كل عمل شعري، وكل مبدع إنما يبدع وفي ذهنه صورة جمهوره، يقول نزار قباني: " الشعر خطاب نكتبه إلى الآخرين (...) والمرسل إليه عنصر مهم في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحداً، وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم"[2]. فقد تحول القارئ في الدراسات النقدية الحداثية -من البنيوية إلى التفكيك- إلى عامل مهم، بل إن القارئ ليس مجرد مستهلك للنص وإنما هو منتج له، ولا تجد الكتابة سلطتها الحقيقة إلا على يد قارئ ماهر يضيف من عندياته للنص ما لم يكن موجوداً فيه، فكأن القراءة هي جزء لا يتجزأ من الكتابة، بل هي كتابة ثانية، ويبقى المتلقي عنصراً هاماً في توليد فاعلية الكتابة الجدبدة.

---

(١) أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص٢٦٣.

(٢) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص١٥٧.

- **الشعر تشكيل لغوي:**

الواقع أن د.حمادي لايفصل بين الحساسية الجمالية وآليات التشكيل اللغوي، ذلك لأن آليات هذا التشكيل تعمل على إثارة نفسية المتلقي، وقد تجلى ذلك في حديثه عن الثورة التجديدية التي مست أهرامات الشعر المعاصر، حيث أرجع مصدر التجديد إلى ما أسماه بظاهرة اللاعقلانية التعبيرية، أي في طريقة التعبير، وهي العبارة التي عرفت بها الحداثة عند جهابذة الحداثيين. واللاعقلانية عند د.حمادي:" تتضح من خلال الاستعمال الواعي لطريقة أو اختيار الكلمات المعبرة، بحكم تماسك تنظيمها حتى تترك أثرها في القارئ أو السامع، وهذا الأثر الذي تتركه ليس مفاده المفهوم الخارجي الذي تحمله العبارات..." [1] وفي هذا السياق يمكننا اعتبار د. حمادي واحداً من الشعراء النقاد المتميزين، القائلين ببعث الروح في النسيج الشعري الحداثي، وذلك من خلال التركيز على تماسكه البنائي من خلال تلك العلاقات الرابطة بين مفردات نسيجه الهرمي، وهو ما افترضته ظاهرة اللاعقلانية على صعيد اللغة الشعرية والصورة الشعرية على حد سواء، والعمل الشعري عند د.حمادي ليس هو مجرد موضوع أو محتوى، ولا هو انعكاس لمادية الأشياء، وإنما هو تواصل مع المتلقي، وهنا يكمن تشخيص ما أسماه النقاد بالمتعة أو الحساسية الجمالية، وهي تعود في الأساس عند د.حمادي إلى لاعقلانية التعبير الشعري، وهذه اللاعقلانية هي التي تسمو باللغة إلى ماوراء الظاهر من الأشياء، فتخترق حجب مستويات التلفظ، حيث تفرغ الكلمات من معانيها القاموسية، لتحقن بدلالات جديدة جديدة يتحول فيها الكون الشعري إلى آدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة، والشعر بهذا التصور هو هدم للواقع وبناء عالم جديد أكثر جمالاً وصدقاً، والشاعر في ذلك هو أشبه بالساحر الذي يقلب العصا حية، وهو جوهر ما دعى إليه د.حمادي في تحديده لماهية الشعر.

---

(١) عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط١، ٢٠٠١، ص١٢٧.

ب- شعرية اللغة الشعرية:

ينطلق د. حمادي في حديثه عن اللغة الشعرية من موقف نقدي ينهال فيه على النبرة العقلانية التي ميزت لغة النتاج الأدبي القديم بوصفها لغة منطقية إخبارية، يكتفي فيها المبدع بمحاكاة العالم في صورته المادية المحسوسة، المرئية ومن دون النفاذ إلى دخيلاء العالم لاكتشاف خرائطه المجهولة، فلغة النتاج القديم: " كانت تخضع من طرف المتلقي لميزان عقلاني منطقي، لا يقبل الغموض أو الغلو بالمفهوم القديم والعدول والانزياح بالمفهوم المعاصر"[1]. فاللغة التي استعملها كل من هؤلاء وغيرهم من معاصريهم كانت تعكس غالباً مفاهيم مادية بحتة، حيث نجد فيها تحقيق المعادلة المنطقية القائلة تساوي الكون ومحتواه يساوي اللغة ومفاهيمها[2].

لقد هلل د.حمادي مثله مثل الشعراء الحداثيين إلى لغة شعرية قائمة على منطق الانزياح أو اللاعقلانية، بواسطة هذه العلاقات الجديدة بين مفردات المنجز النصي تتحقق للقصيدة الحداثية معادلتها الجمالية الرامية إلى تكثيف الإيحاءات والدلالات اللامتناهية، وهنا نلحظ تحديد شعرية النص من خلال لغته، التي اشترط فيها أن تكون ذات طلقة تعبيرية مصفاة، كما اشترط فيها التألق وديمومة التجديد، ذلك لأن كل مغامرة ابداعية يقوم بها الشاعر هي تجربة جديدة، "وكل تجربة جديدة تتطلب بالضرورة لغة جديدة، إذ إنه ليس من المعقول أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة"[3].

وعليه فإن كل تجربة جديدة هي خرق للعادة، وهدم للاحتذاء الذي يعتمده الشاعر من أجل تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات، فاللغة الشعرية عند د. حمادي هي رؤيا للكون: "إنها إدراك كلي لكنه الوجود، وكشف لعالم يظل دائماً بحاجة إلى الكشف، وتجاوز هذا الواقع بغية خلق واقع آخر، ورفض وتنبؤ وحنين

---

(١) عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص١٠٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٠٤-١٠٥.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ١٧٨.

للمستقبل، إنها عملية انقلابية الهدف منها هو إحالة العالم إلى شعر، إنهاأداة لخلق صورة جديدة للعالم القديم"[١].

وإذا كان الشعر هو تشكيل لواقع جديد بواسطة الكلمات، ألا يجعل هذا الأمر الشاعر أشبه بمن يقيد عالماً رحباً في إطار بالغ الضيق" لأنه من المحال أن يتمكن الشاعر من وصف مخلوقاته الجديدة إلا بلغة تخلق كذلك خلقاً جديداً، ولانعني هنا خلق المفردات، بل المفروض أن يتعامل معها المبدع بطريقة جديدة"[٢]. فيعيد النظر في كل الموازين " ويعيد إلى اللفظة اعتبارها، ويخلع عليها جدة وينفخ فيها روح الشباب"[٣].

لقد أيقن د.حمادي حقيقة اللغة والتجربة الشعرية، حيث رأينا أنه حدد الشعر بلغته، فهو تعبير غير عادي عن عالم عادي، وليس غريباً أن تكون لغة الشعر غير عادية، وتعبرعن الواقع في الوقت نفسه وعن العالم، ولو أننا تأملنا تطور اللغة الذي يساير تطوير الحياة، لأيقنا بضرورة البحث عن لغة متميزة، وغير عادية حتى تتمكن من استيعاب العالم الجديد. هذا العالم لا وجود له إلا في خيال الشاعر، والخيال كما نعلم هو إشعاع لا حدود له، لكن الكلمات بمحدوديتها تخون الشاغر وتعجز عن حمل معانيه.

إن الشاعر الحداثي يعلن ثورته العارمة على بنود اللغة مما يؤدي إلى اهتزاز كيان الدلالة، حيث يتطفل على الرحيق المصفى للكلمات فيحررها من سجن القاموس وأسواره العالية، ويطلقها تسبح عائمة في دائرة دلالية أوسع نطاقاً من دلالاتها المباشرة المحددة من قبل، " فيسند للأشياء وظائف تعجز معانيها عن أدائها، وهو ما أومأ إليه قديماً المتأله النفري في مقولته المأثورة - إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة – فقانون اللغة الشعرية يقوم أساساً على التجربة الباطنية لا الظاهرية"[٤]،

---

(١) بشير تاوريريت: مدارات التنظير النقدي عند علي أحمد سعيد (أدونيس)، رسالة ماجستير، ص٢٢٢.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره المعنوية، ص٢٧٨.

(٣) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ص

(٤) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٦.

ومعنى ذلك أن شعرية اللغة تتحقق " في السياق الداخلي للنص، وتتولد دلالات نصية جديدة تحطم الدلالات المنطقية الصارمة القائمة خارج النص، لأن قانون اللغة الشعرية يرتكز على التجربة الداخلية عكس اللغة العادية التي تستند إلى التجربة الخارجية"[١].

وإذا كانت اللغة الشعرية تعتمد على العلاقات الداخلية، فإن النص الشعري سيستقل بذاته، ويتفرد بلغته، وبدلالته الخاصة لذا فهو يوحي، ويرمز أكثر مما يعبر، ومبدأ الفهم فيه على هذا الأساس يبقى مرهوناً بتوفر المعنى القبلي للإدراك من قبل المتلقي بالاستعداد الفني، والجمالي الذي يؤهل المتلقي لإستنطاقه. من هنا يصف د.حمادي المنجز النصي: " بأنه كيان من الكلمات يتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق، ومغاير للمألوف، (واللغة الشعرية في النص الإبداعي) تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعاً"[٢].

وهنا نلحظ تحديداً لنمطين من اللغة، لغة التواصل اليومي؛ وهي اللغة التي نتحدث بها إلى الآخرين، واللغة الشعرية، وهي اللغة التي تنحرف عن مسار اللغة الأولى، فيصبح الشعر بهذا المعنى انزياحاً أو انحرافاً عن معيارية اللغة ليصبح الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون، وعما سواه من السلوك القولي، لأن وظيفة اللغة الشعرية، وسمتها الرئيسية هي انحراف النص عن مساره العادي، والارتقاء به إلى أفق التعبير الجمالي، وهذا ما عبر عنه د. حمادي بقوله: " كيان من الكلمات تتجاوز مستويات التلفظ بشكل متناسق ومغاير للمألوف، أو بتعبير آخر بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير (...) إنه السمو بتعبيرية الأشياء، وإحداث عملية تشويش مقصودة..." [٣].

وما يلفت انتباهنا في هذا الرأي هو تركيز د.حمادي المستمر على الانزياح في القصدية (شكل متناسق... انزياحات مقصودة...عملية تشويش مقصودة) ويقول:

---

(١) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص١٦٦.

(٢) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٦.

(٣) المرجع نفسه، ص١١.

"إن مثل هذه الظواهر والتصورات اللاعقلانية من حيث البنية والأسلوب بالإمكان العثور عليها في الشعر القديم بنسبة قليلة، لكن تواجدها ليس معناه تواجد الجديد لسبب بسيط، هو أنها جاءت عن طريق الصدفة من قبل مبتدعيها، وليس من قبيل الهدف في حد ذاته، وهذا ما يميز الحداثة من القدامة"[1].

وعندما يقوم الشاعر بإفراغ الكلمة من محمولها التراثي ويخرجها من ليلها العتيق فيحقنها بجملة من الدلالات الجديدة فيعيد لها الحياة والتجدد، عندها فقط يمكن القول إنها اكتسبت صفة الشعرية، ولما كان الشاعر هو الذي يخلق الكلمات ويمنحها شعريتها فإنه يتحتم في هذا الخلق الشعري أن يكون لكل شاعر رؤيته الخاصة لكلمات اللغة في نظمها الدلالي المقيد بالسلاسل المعجمية.

سبق أن رأينا أن د.حمادي يحدد الشعر بأنه بناء بواسطة الكلمات، ورأينا أنه اشترط أن تكون هذه الكلمات التي تمثل اللغة الشعرية غير عادية، وها هو الآن يحدد طبيعة هذه الكلمات التي دعا أن تكون خارقة تتخطى الحدود القاموسية لتكتسب دلالات أعمق تمكنها من استبطان الذات، وتبعدها عن الوصف الظاهري وتجعلها تشكل انزياحات تمثل الصورة الشعرية التي يسميها د. عبد الله حمادي: (الاستعارة الموسعة المفتوحة على العالم بمصراعيه) ويشترط فيها أن تربك العلاقة بين الدال والمدلول، للحصول على طبيعة مغايرة؛ لأن اللاعقلانية عنده هي أساس الشعرية، وهذا لا يعني أن يكون الشعر بلا معنى (بلا ضبابية، ولا مجانية).

ويرى حمادي أن:"الشعر الحقيقي هو ذلك الأثر الجمالي الذي يصدر عن كنه الأشياء، وليس عن حيز الكلمات، وأجود الشعر هو الذي يحافظ فيه الشاعر على التناغم بين الصوتي والدلالي"[2]؛ لأن الكلمات نفسها في الطبيعة الأصلية ليست شعرية بالمرة، إنما التوظيف الشعري هو الذي يمنحها ذلك؛ أي أن المفردة لا تتحقق شعريتها إلا من خلال السياق الذي تجري فيه، ود. حمادي هنا يرفض الفكرة

---

(١) محمد عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق ياليلى، مع مقدمة عن لوازم الحداثة في القصيدة العمودية، دار البعث، الجزائر، ١٩٨٢، ص٢٤.

(٢) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٧.

القديمة التي تقسم اللغة إلى كلمات شعرية، وأخرى غير شعرية، فهو يرى أن الكلمات كلها في نفس المستوى، لأن الشاعر في تجربته يعود باللغة إلى أصلها عند درجة الصفر، وهو الذي يمنحها دلالتها من جديد، وهو يلتقي مع نزار حين يقول: " أنا أرفض تقسيم اللغة إلى مناطق جغرافية ومناخات"[1] والصوتي في الشعر هو البناء الزماني بينما الدلالي هو البناء البلاغي، أو المكاني. والكيان الشعري عند د. حمادي هو الذي يجمع بين البناءين كليهما، فيحدث تناغماً موسيقياً بين الشكل والمضمون، وهما في الشعر يولدان معاً، ويشكلان طريقة جديدة في التعبير تجسد رؤى ووجهات نظر الشاعر لهذا الكون[2]، وذلك التناغم بين الصوتي والدلالي هو سر الموسيقى في الشعر الجيد، وهذا ما أشرنا إليه في حديثنا عن الشعرية عند جان كوهين.

ج- الحداثة والاختلاف:

يرى د.حمادي أن الأنا الحداثية هي تلك التي تعيش العصر الصناعي دون أن تذعن إلى محتواه، وتمارس اختيارها الجمالي دون أن يترك فيها أثراً، والطقس الشعري الحداثي عند حمادي أنشد أنشودة برزخية بعنوان "وحدة الكائنات"، وفي هذا النحو يقول:" إن الطقس الشعري الحداثي برزخ تتوحد فيه الكائنات وتنمحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات، لهذا تهوي أمام أنظارنا حصون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة، وما هذه الأفعال الصدامية سوى علامة من علامات اليقظة وأسلوب مخصوص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان الذي يسعى"[3]. يشير حمادي في هذا النص المطول إلى مقولة الاختلاف ونبذ الأصل، فهو يرفض محاكاة النموذج، بل الكتابة الشعرية الحداثية عنده هي تخط لحصون التقليد وتجاوز مستمر ونبذ دائم للعادة، وما هذا

---

(١) نزار قباني:الشعر قنديل أخضر، ص٤٣.

(٢) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٦.

(٣) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٨.

إلا أسلوب جديد من أساليب المغامرة في شكل النص، مغامرة باللغة وفي نسيج اللغة مغامرة بالصورة الشعرية، وذلك عن طريق كسر الحدود المنطقية بين طرفيها، مغامرة في الموسيقى وذلك بجعل النص الحداثي ينطق ويهتف بإيقاع وجرح وآلام العصر.

ومسألة الاختلاف وهدم الأصل كلها معان منحدرة من فلاسفة منظري التفكيك وفي طليعتهم "جاك دريدا" صاحب مؤلف " الكتابة والاختلاف". ومن صفات الحداثة الشعرية في تصور عبد الله حمادي هي: البحث والتجريب، القلق والهدم، هي سؤال يبحث عن سؤال وفي هذا يقول:" مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمران من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة؛ لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة، إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما جبلت بالتجارب والمعرفة"[1].

وهنا يكشف حمادي عن بعض مبادئ الحداثة الشعرية كما تجلت في كتابات الشعراء الرواد، والحداثة في تصوره تقوم على فلسفة البحث الدؤوب، البحث السقراطي عن اللامنتهي في أشياء قد تكون هي منتهية، حيث يستهدف البنية التحتية لتلك القواعد البلاغية الجاهزة والتي لم تعد ترضي بال الشاعر الحداثي، وما يرضي باله هو استحضار تلك الصور الانزياحية والقوالب اللغوية البعيدة عن تلك الاستخدامات التقليدية البالية، ولعل هذا ما جعل شكل القصيدة يعتريه شيء من الفوضى، فوضى الواقع المعاصر التي تناسلت أصداؤها على شكل القصيدة، فوضى مبعثها القلق و التساؤل اللامنتهي، لأن قصيدة الحداثة هي قصيدة الانفتاح، لا على العالم الحاضر بل على عوالم المستقبل.

---

(١) المرجع نفسه، ص٩.

أسئلة تتجاوز رحم الحاضر لتتصهر في رحم المستقبل، ومن شأن هذا الدأب أن يجعل قصيدة الحداثة لا ترتبط بالزمان، إنها الهدم المستمر للبنية الثابتة فقصيدة الحداثة هي قصيدة التحول، قصيدة الحركة، قصيدة التغير[1].

د- تشكيل الصورة الشعرية والموسيقى:

يوازي د. عبد اللّه حمادي بين التشكيل المكاني للصورة والتشكيل الموسيقي للصوت: فيقول " نحن لانستطيع تشكيل الأصوات الزمانية إلا تشكيلاً يخضع في الوقت نفسه لحيز مكاني، فالموسيقى والصورة والشعر وجهان لعملة واحدة، لايكون الشعر إلا إذا اجتمع فيه هذان الطرفان، فإذا كانت الموسيقى تساهم في توصيل الدلالة، وتعميق الأثر الشعوري لدى المتلقي، فإن أثرها لا يتعلق بمدى طويل مثلما يحدث في الصورة، فالشعر تشكيل جمالي"[2] هذا التوحيد بين الموسيقى كشل إيقاعي والصورة كشكل مكاني لم يمنع د. حمادي من التوكيد على أهمية الصورة الشعرية، لا بوصفها تركيبة عقلية أو عاطفية مثلما هو الشأن في كتابات النقاد، بل ينبني مفهوم الصورة لديه على جدلية العقلانية واللاعقلانية، رابطاً ذلك بتطور عنصر الذاتية والتي تعني الرؤية الفردية الخاصة بالمبدع وهي مصدر التنظير الشعري عند عبد اللّه حمادي.الصورة الشعرية عند حمادي تقابل الرمز اللاعقلاني، وهي طريقة لتعامل الإنسان مع الأشياء، من منظور حداثي، فهي رؤية من خلالها يعيد الشاعر بناء تصورات جديدة للأشياء.

والشاعر في ضوء العلاقة الجدلية بين العقلانية واللاعقلانية يتحول إلى راء يقلب المفهومات ويشوشها لأن ذاتيته: "خولت له التحرك باعتبارات، وفعالية يستشم منها مدى سيطرته على الأشياء التي تبدو رهن إ شارته ورحمته، فمن هذا المنطق أصبحت له القدرة على رؤية الأشياء، بعين الذاتية المستقلة، أو بعين التفرد

(١) ينظر: بشير تاوريريت: الحداثة بين أسطورة المطاردة واستحالة المقاربة، ص٣٥.

(٢) عبد اللّه حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص١٣٢.

الواعي..."[1]، لأن الشاعر في هذا المستوى يصبح بمثابة المسيّر للأشياء، المتحكم في مصائرها المشارك في إنشائها[2].

اعتماداً على هذا يمكن القول إن التعبير عند عبد الله حمادي يصدر عن لا شعور الشاعر الباطن، وإحساسه الخاص، لا من منطلق المنطق، أو العرف المتواضع عليه. وما يستنتجه حمادي مما سبق هو أن الثورة التي حصلت في الشعر المعاصر هي نتيجة من نتائج لاعقلانية العبارة الشعرية، وتتحقق اللاعقلانية الفنية في تصوره من خلال الاستعمال الواعي في اختيار الكلمات المعبرة، حتى تترك أثرها في المتلقي. إن تأكيد د.حمادي على استعمال اللاعقلانية التي تعتمد على الإيحاء أمر مكنه من إدراك حقيقة الصورة الشعرية ورصد تطورها، وهو بهذا الدأب تجاوز المفهوم السطحي للصورة الشعرية، المفهوم الذي طالما كرس على حضور علاقة المشابهة بين طرفي الصورة، مخضعاً طرفي التشبيه إلى علاقة منطقية بلاغية، وفي إرجاع د. حمادي تطور الصورة (الرمز اللاعقلاني) إلى عامل الذاتية ما يضيف إلى مفهومه للشعرية خصوصية جمالية متميزة أهملتها الدراسات النقدية.

### هـ- الوزن والإيقاع:

يرى د. حمادي "أن الوزن والقافية ليست في حاجة إلى تعديل، والتعديل المفروض لابد أن يكون داخل طاقاتها الكامنة، التي لم تستهلك بعد، وليس في مقدور المبدعين استهلاكها كاملة لأنها تنام في أحشائها المد والجزر"[3] أي أن التجديد الموسيقي يكمن في استعمال الشاعر المميز للأوزان والقوافي وهو جوهر ما دعت إليه نازك الملائكة: " إن العروض في الشعر كالأرقام في الرياضيات، فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت، فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى ثابتة لا تتغير، أما الذي يتغير فيها هو الأشكال والأنماط التي تبني هذه النسب (...) ولا يصنع الفنانون المجددون إلا خلط تلك الألوان، والتجديد في رصفها، والتصوير

---

(١)+(٢) عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق ياليلى، ص١٤.

(٣)المرجع نفسه، ص٤١.

بهـا"[1]، فالمـادة الموسـيقية واحـدة، والـشاعر هـو الـذي يـضفي عليهـا شـيئاً مـن خصوصيته.

إن موقف د.عبد الله حمادي من الموسيقى في نصه السالف هو وليد مرحلة معينـة فقـط، ومعلـوم أن الفكـر الإنساني لا يتصف بالثبـات، وهـو في رحلـة وترحـال دائـم ومستمر وراء عجلة الزمن، وهـذا مـا أدركـه حمـادي، إذ نجـده في تنظيراتـه المتـأخرة للشعر قد تراجع نوعاً مـا عـن تحيـزه للـوزن والقافيـة، وتبنـى الحداثـة بكـل أبعادهـا، ونادى بكسر النموذج مهمـا علـت قدرتـه. وبـرغم ذلـك فإنـه لم يـرفض الـوزن الخليلـي بتاتاً حتى في حداثته، حيث يرى أن (الوزن) ضحية لاتهامات النقاد، يلقون عليه سبب ضعف الشعر العربي، وأكد أن الوزن لا يمنع من إقامة قصائد موزونة حداثية.

هـذه الرحلـة البـسيطة المتواضـعة في تلـك المنطلقـات النظريـة الـتي عجـت بهـا مقـدمات ودواويـن حمـادي، يـضاف إليهـا مؤلفاتـه النظريـة الأخـرى، تجعلنـا نـرى أن حديثه عن الشعرية إنما هو حديث عن شعرية الحداثة، شعرية لاتقوم لها قائمة إلا في ضـوء مجموعـة مـن المبـادئ تمثلـت في انفتـاح الـنص الـشعري اللامحـدود، وهـو الأمـر الذي يجعل شعرية النص تسمو في فضاء مطلق تعج برؤى غريبة تخترق عتمة السائد، وتتغذى على صفاء المتحول، وذلـك عـن طريـق تـشكيل لغـة شـعرية جديـدة تقـوم علـى اللاعقلانيـة، وخلـف هـذا المنطـق اللاعقلانـي تختفـي موسـيقى صـاخبة تلاحمـت مـع صـورة شـعرية مـشتتة الأطـراف تـروي لنـا في النهايـة تـشتت الأنـا الحداثيـة وتمزقهـا في هذا العالم المعاصر، ومن دون هـذه الـسمات أو المبـادئ يبطـل العمـل الإبـداعي مـن أن يكـون شعراً فعلـى ضـفاف هـذه المبـادئ تنـشأ الـشعرية الحداثيـة في فـضائها النظـري عند د. حمادي.

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٠٨.

## خاتمة:

ما الذي يمكن أن يقوله هذا الكتاب بعد هذه الرحلة الشاقة والممتعة في عوالم الشعرية بأقاليمها المتباينة؟ نقول: لقد كشفت هذه المغامرة النقدية على مطاردة النقاد المحترفين والشعراء النقاد المنظرين، لكوكب مجهول هو كوكب الشعرية، وذلك منذ زمن بعيد، زمن الفلسفة الإغريقية، حيث طاردت النزعة الأفلاطونية ومعها الأرسطية لعنة الكلمة الشعرية محاولة إخضاعها إلى قوانين شكلية جامدة، تحت عباءة التخييل أو الشعرية. وجاءت الفلسفة الإسلامية لتضع حداً لتلك المطاردات اللانهائية للكون الشعري، وذلك بإخضاعه إلى قوانين أخرى عرفت بها الشعرية في دفاتر الفارابي وابن سينا وغيرهما.

وقد عمدت الحركة النقدية منذ زمن ابن سلاّم الجمحي حتى يومنا هذا إلى النظر فيما يعرف بالشعرية، حيث ظلت محكومة بفلسفة الهروب إلى الأمام عند الحداثيين، ومحكومة بقيود أو سلاسل عتيقة بالية في كتابات النقاد التقليديين، وقد مثلت نظرية عمود الشعر قانوناً يحكم الحقيقة الشعرية عند التقليديين، وفي مقابل ذلك مثلت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني قانوناً آخر يحكم الحقيقة الشعرية في كتابات النقاد الحداثيين.

وفي العصر الحديث عرفت الشعرية انفتاحاً على ثنائية العقل والذات، وهي ثنائية أثمرت لنا نموذجين نقديين؛ النموذج الأول هو نموذج النقد الاحترافي الألسني بمناهجه العقلانية الصارمة، وأما النموذج الثاني فهو نموذج النظرية الشعرية بوصفها جملة من النقاشات النظرية والخواطر الذاتية والانطباعات الشخصية القابعة في سراديب التلهف عن ماهية الشعر ونشأته ووظيفته، وهو اتجاه عمل الشعراء النقاد المنظرون على بسط النظر فيه.

وإذا كانت ثنائية الداخل والخارج هي ثنائية فلسفية بالأساس، فإن ثنائية العقل والذات هي ثنائية فرعية، ومن لب هذه الثنائية الفلسفية واللسانية تأسست أهرامات هذه المناهج النقدية الاحترافية، وجولة عابرة في تاريخ النقد الأدبي تكشف لنا عن مدى تجذر الصراع بين النقاد المحترفين والشعراء النقاد قديماً وحديثاً، وبقي هذا

الصراع ساري المفعول إلى فترة تأسيس هذه المناهج النقدية الاحترافية، وقد ترتب على ذلك الصراع فجوة كبيرة بين المنهج النقدي ونظرية الأدب، ونعتقد أن هذا الفصل هو الذي أوقع النقد العربي والأروبي في هذه الأزمة النقدية الحادة.

لقد عولجت الحقيقة الشعرية في أطروحات النقاد المحترفين تحت عباءة أخرى هي عباءة الشعرية الألسنية، وقد تجلى ذلك في أطروحات تودروف ورومان جاكبسون وجان كوهين، فقد طاردوا الشعرية واتصفت مطارداتهم تلك بعدم الكفاية النقدية وبالجزئية وبالحياد عن الدائرة الجمالية التي يشغلها فيض النص الأدبي وأهراماته السحرية، وقد جاء الشعراء النقاد الغربيون فأعادوا للحقيقة الشعرية حقها المسلوب منها بفعل سيطرة النزعة العقلانية والاحترافية، وقد اختفى شارل بودلير ورامبوا ومالارميه واليوت تحت عباءة الرمزية والسريالية والتكعيبية، فأعادوا للنص الشعري حلمه المفقود وذلك من خلال طرحهم لمجموعة من المبادئ كالكشف والتجاوز ونبذ المنطق والعادة والنبوءة وعدم الارتباط بالزمان والمكان والرؤيا والتمرد والاختلاف... إلخ.

وقد طارد النقاد العرب المحترفون الحقيقة الشعرية، حيث تأثروا في مطارداتهم تلك بالمد الألسني فكانت مطارداتهم مطاردة ميكانيكية وشكلية ليس إلا...، وقد لعب الشعراء النقاد العرب الحدثيون دوراً أساسياً في انتشال المادة الجمالية، وذلك من خلال مداعبتهم للنص الأدبي مداعبة قائمة في الأساس على تبصر كبير لمجمل لآلئه الجمالية، فكأننا مع هؤلاء الشعراء النقاد نشعر بالتوحد بين الكون الشعري والكون النقدي، فبين هذين البينين تتمحى الفواصل والحدود ونشعر مع أولئك الشعراء أن النص الشعري قد باح لناقده عن أسراره وعن مدلولاته اللانهائية، وكل ذلك وجد صياغته النهائية تحت عباءة نظرية شعرية حداثية.

هذه هي أهم الأفكار والنتائج التي توصلنا إليها من خلال مداعبتنا الحرة في سماء تلك المقولات النقدية والانطباعات الذاتية، التي تختزل لنا رحيق الشعرية في محطاتها النظرية والنقدية، فقد ارتمينا في حجر علاقة مستعصية بين التنظير والنقد، فكان عملنا ماثلاً في أفكار محفوفة بالحجارة حيناً، وبالأشواك حيناً

أخر، وهو شيء افترضته رغبة ملحة في التطفل على أليات المنجز النصي، من خلال التوق إلى أهراماته الجمالية والمعرفية، وما ذلك سوى دأب محكوم عليه بالفشل سلفاً؛ لأن التعامل مع مقولات التنظير الشعري والتقول عليها تقولاً نقدياً دأب من شأنه أن يخضع النص الشعري إلى جملة من المعادلات والأحكام النسبية.

يضاف إلى ذلك أننا نشتغل و بمقصدية مزدوجة على حقل ينتمي إلى العلوم الإنسانية، حيث تبقى نتائج هذا الحقل نسبية، ما دام النص الشعري محكوماً عليه بخطيئة التطور المستمر والتمتع بمناعة كافية، فإن التأسيس لاستراتيجية ذلك التطور، و تلك المناعة يظل من المستحيل بمكان.

ومن اجتهد و أصاب فله أجران ومن اجتهد و لم يصب فله أجر واحد.

# قائمة المصادر والمراجع

## حسب الترتيب الأبجدي

**أولاً: المصادر والمراجع العربية:**


**أدونيس:**

١- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.

٢- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.

**أحمد (محمد فتوح):**

٣- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨.

**إسماعيل (عز الدين):**

٤- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.

**البياتي (عبد الوهاب):**

٥- الديوان، مج١، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

٦- تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

**بنيس (محمد):**

٧- حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط١، ١٩٨٤.

**بنيس (محمد):**

٨- الشعر العربي الحديث (التقليدية)، ج١، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٩.

٩- الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج٣، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣، ٢٠٠١.

١٠- الشعر العربي الحديث (مساءلة الحداثة)، ج٤، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٠.

**الجاحظ:**

١١- البيان والتبيين، ج١، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.

١٢- الحيوان، ج٣، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٩.

**الجمحي (ابن سلام):**

١٣- طبقات الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

**جمعي (الأخضر):**

١٤- نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٩.

**ابن جعفر (قدامة):**

١٥- نقد الشعر، تحقيق وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

**الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز):**

١٦- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي ومحمد، دار الإيحاء للكتب العربية، ط٣، د.ت.

١٧- التعريفات، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

**الجرجاني (عبد القاهر):**

١٨- دلائل الإعجاز، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٤.

١٩- أسرار البلاغة، نسخة السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ط، ١٩٧٨.

**أبو ديب (كمال):**

٢٠- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١.

**هلال (محمد غنيمي):**

٢١- النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٤.

**الورقي (سعيد):**

٢٢- لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.

**زكريا (إبراهيم):**

٢٣- مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥.

**الزيدي (توفيق):**

٢٤- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، مطبعة الشركة التونسية، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ١٩٩٤.

**حمادي (عبد الله):**

٢٥- ديوان تحزب العشق يا ليلى مع مقدمة عن لوازم الحداثة للقصيدة العمودية، دار البعث، الجزائر، ط١، ١٩٨٢.

٢٦- ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٥.

٢٧- مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٥.

٢٨- مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٩٤.

٢٩- ديوان البرزخ والسكّين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠.

٣٠- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠.

٣١- الشعرية العربية، بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط١، ٢٠٠١.

**حمودة (عبد العزيز):**

٣٢- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٩٨.

**حميد (الحميداني):**

٣٣- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، المغرب، ط١، ١٩٨٤.

**الحميري (عبد الواسع):**

٣٤- الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩.

**حنون (مبارك):**

٣٥- دروس في السيميائية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

حنفي (حسين):

٣٦- ما العولمة؟، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

الطالب (عمر محمد):

٣٧- مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

ابن طباطبة:

٣٨- عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

مكاوي (عبد الغفار):

٣٩- ثورة الشعر الحديث، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٢.

الملائكة (نازك):

٤٠- الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

٤١- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٢.

الميلود (عثمان):

٤٢- شعرية تودوروف، دار عيون، المغرب، ط١، ١٩٩٠.

المسدي (عبد السلام):

٤٣- النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

مفيد (فوزي):

٤٤- نزار وأنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ت.

محمد (عبد الناصر حسين):

٤٥- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

ناظم (حسن):

٤٦- مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

سعيد (خالدة):

٤٧- حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

**عباس (إحسان):**

٤٨- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.

فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٣، د.ت.

**عبد المطلب (محمد):**

٤٩- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

**عبد الصبور (صلاح):**

٥٠- قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ١٩٦٨.

٥١- حياتي في الشعر، مج٣، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٧.

**عزام محمد:**

٥٢- الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٨٥.

**العكش (منير):**

٥٣- أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت، د.ط، ١٩٧٩.

**العشماوي (محمد زكي):**

٥٤- قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤.

٥٥- دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦.

**فاضل (جهاد):**

٥٦- قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، ط١، ١٩٩١.

**الفارابي:**

٥٧- الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٠.

**الصباغ (رمضان):**

٥٨- في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الدنيا للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٨.

**صبحي (محي الدين):**

٥٩- مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٧٨.

٦٠- نظرية النقد العربي وتطورها في عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط، ١٩٨٨.

**قاسم (عدنان حسين):**

٦١- الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩.

**قباني (نزار):**

٦٢- قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت.

٦٣- الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت، ط١٢، ١٩٧٣.

٦٤- ديوان طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٣، ١٩٦٨.

٦٥- ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، ، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠.

**قطوس (بسام):**

٦٦- استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي الأربد، ط١، ١٩٩٨.

**القعود (عبد الرحمن محمد):**

٦٧- الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٠.

**القرطاجني (حازم):**

٦٨- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، ١٩٦٦.

ابن قتيبة:

٦٩- الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٦٦.

شكري (غالي):

٧٠- شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٦٨.

٧١- برج بابل النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٧٧.

الخال (يوسف):

٧٢- الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

خيربك (كمال):

٧٣- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

ابن خلدون:

٧٤- مقدمة ابن خلدون، ج٤، تحقيق علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٣، ١٩٦٢.

الغذامي (عبد الله):

٧٥- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لأنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥.

## ثانياً: المراجع المترجمة:

اليوت (توماس):

٧٦- مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

بير (هنري):

٧٧- الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط١، ١٩٨١.

**براد بري(مالكم)، ماكفارلن (جيمس):**

٧٨- الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)،ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٧ .

**بروكر (بيتر):**

٧٩- الحداثة و ما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، مرجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥.

**جاكبسون (رومان):**

٨٠- قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

**جيرو(بيار):**

٨١- الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، د.ت.

٨٢- علم الإشارة، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط١، ١٩٩٣.

**دي سوسير (فيرديناند ):**

٨٣- محاضرات في اللسانيات العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط١، ١٩٨٦.

**ديفيد (ديتش):**

٨٤- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دارصادر، بيروت، د.ط، ١٩٧٦.

**هوكز (ترنس):**

٨٥- البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د.ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

**كوهين (جان):**

٨٦- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد محمد الولي ومحمد الغمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦.

٨٧- النظرية الشعرية( بنية اللغة الشعرية واللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠.

**فضول (عاطف):**

٨٨- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط١، ٢٠٠٠.

**شولز (روبرت):**

٨٩- البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٤.

**تودوروف (تيزفيتان) وآخرون:**

٩٠- نظرية المنهج الشكلي نصوص. الشكلانيون (الروس)، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢.

٩١- نقد النقد، ترجمة سامي سويلم، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

٩٢- الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠.

## ثالثاً: المراجع الأجنبية:

٩٣- Figures I, collection «lequel», édition de seuil, ١٩٦٦.
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition du seuil, Paris, ١٩٧٢.

**رابعاً: الرسائـل الجامعيـة:**

**بحري (محمد الأمين):**

٩٤- رؤية العالم في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (مذكرة ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠٠٥.

**طبال (فاطمة):**

٩٥- النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ١٩٩٩.

**العشي (عبد الله):**

٩٦- نظرية الشعر في كتابات الشعراء العرب المعاصرين (أطروحة دكتوراه)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة وهران، ١٩٩٢.

**شمسة (أمال) و ساكر (علية):**

٩٧- نظرية الشعر عند محمد بنيس. قصيدة موسم الحضرة دراسة تطبيقية، (مذكرة تخرج)، قسم اللغة والأدب العربي، (إشراف أستاذ بشير تاوريريت)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠٠٢.

**تاوريريت (بشير):**

٩٨- مدارات التنظير النقدي عند أدونيس (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ١٩٩٩.

**خامساً: الدوريات:**

- مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٥، ع٣، يناير - مارس، ١٩٩٧.
- مجلة علامات، جدة، مج١٠، ج٤٠، جوان ٢٠٠١.
- مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع، ١٩٨٨.
- مجلة فصول (عدد خاص بالحداثة)، القاهرة، مج٤، ع٣، أبريل ١٩٨٤.

**سادساً: الملتقيـات والمحاضـرات:**

- حمادي عبد الله: "الحداثة والتلقي"، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ١٩٩٦.
- تاوريريت بشير: الحداثة بين استحالة المقاربة وأسطورة المطاردة، محاضرة ألقيت على طلبة التدرج، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠٠٢.

# الفهرس

**المؤلف في سطور:**



الدكتور بشير تاوريريت أستاذ بقسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة.تلقى تعليمه الأول على - يد والده- بمدينة سيدي عقبة ثم مسقط رأسه بلدة- الدرمون- التابعة لولاية باتنة. زاول دراسته بمؤسسة الشيخ المولود الزيبي بزريبة الوادي، فيها تحصل على شهادة الأهلية سنة ١٩٨٦. انتقل إلى متقنة السايب بولرباح بسيدي عقبة في شعبة الهندسة المدنية إلى غاية الفاتح من شهر جانفي سنة ١٩٨٩، حيث مني بداء خطير أصيب على إثره بالعمى. سافر في الشهر المذكور أعلاه إلى مستشفيات باريس فمكث بها سنة ونصف. عاد إلى أرض الوطن في شهر ديسمبر ١٩٩٠، إلتحق بثانوية الدكتور سعدان ببسكرة في شعبة الأدب العربي، تحصل فيها على شهادة البكالوريا في جوان ١٩٩٠ بدرجة قريب من الجيد. نال شهادة الليسانس من جامعة باتنة في شعبة الأدب العربي سنة ١٩٩٥ ثم شهادة الماجستير من جامعة منتوري بقسنطينة سنة ١٩٩٩. تحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة الأمير عبد القادر في شهر جويلية ٢٠٠٥. للباحث مجموعة من المقالات النقدية منشورة في دوريات وطنية ودولية، وله أيضا أربعة كتب مخطوطة وأخرى في الطريق إلى النشر.